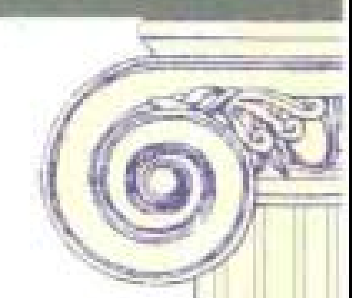
现代西方学术文库

批评的批评
——教育小说

茨维坦·托多洛夫 著
王东亮 王晨阳 译

生活·讀書·新知三联书店

现代西方学术文库

批评的批评——教育小说

茨维坦·托多洛夫 著

王东亮 王晨阳 译

© Editions du Seuil, 1984

图书在版编目(CIP)数据

批评的批评:教育小说/(法)托多洛夫著;王东亮,王晨阳译.
-北京:生活·读书·新知三联书店,2002.3
(现代西方学术文库)
ISBN 7-108-01634-6

Ⅰ.批… Ⅱ.①托… ②王… ③王… Ⅲ.批评-
文学流派-研究-世界 Ⅳ.I109.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 079513 号

责任编辑 冯金红
封扉设计 张 红
出版发行 生活·读书·新知三联书店
(北京市东城区美术馆东街 22 号)
邮 编 100010
经 销 新华书店
印 刷 北京隆昌伟业印刷有限公司
版 次 2002 年 3 月北京第 2 版
2002 年 3 月北京第 2 次印刷
开 本 850×1168 毫米 1/32 印张 7
字 数 145 千字
印 数 0,001—7,000 册
定 价 12.00 元

现代西方学术文库

总　序

近代中国人之移译西学典籍，如果自 1862 年京师同文馆设立算起，已逾一百二十余年。其间规模较大者，解放前有商务印书馆、国立编译馆及中华教育文化基金会等的工作，解放后则先有 50 年代中拟定的编译出版世界名著十二年规划，至“文革”后而有商务印书馆的“汉译世界学术名著丛书”。所有这些，对于造就中国的现代学术人材、促进中国学术文化乃至中国社会历史的进步，都起了难以估量的作用。

“文化：中国与世界系列丛书”编委会在生活·读书·新知三联书店的支持下，创办“现代西方学术文库”，意在继承前人的工作，扩大文化的积累，使我国学术译著更具规模、更见系统。文库所选，以今已公认的现代名著及影响较广的当世重要著作为主，旨在拓展中国学术思想的资源。

梁启超曾言：“今日之中国欲自强，第一策，当以译书为第一事”。此语今日或仍未过时。但我们深信，随着中国学人对世界学术文化进展的了解日益深入，当代中国学术文化的创造性大发展当不会为期太远了。是所望焉。谨序。

“文化：中国与世界”编委会

1986 年 6 月于北京

前　言

一

看起来,法国人并不读书,并且,做起确凿的阅读统计来的时候,他们总是把高雅文学与通俗文学混为一谈,把旅游指南与烹饪手册相提并论。论书的书,也就是批评著作,只对寥寥无几的学生和热心的研究者中的一小部分人有吸引力。至于批评的批评,就更不用提了,它简直成了虚掷光阴的象征:有谁能对它感兴趣呢?

我完全可以这样为本书的书名辩解:首先,批评不是文学的外在附属物而是文学必不可少的一面(因为,文学作品本身永远不能说出其全部真理);其次,解释性行为要比批评更为普遍,同时,从某种意义上说,批评所关注的是使这种行为专业化并阐明在其他地方不过是一种无意识实践的东西。当然,这些辩辞本身是不错的,然而,它却与本文的目的无甚干系:我这里并非是要捍卫或建立一种批评。

那么，本文的目的何在呢？

我所关注的是两个互相嵌合的主题，在其中的每一个主题中，我都追求两个目标。

首先，我想考察一下人们对20世纪文学及批评的看法；同时，试图弄清什么样的文学观及文学批评观是近乎正确的。

另外，我打算分析本世纪对文学的思考所表现出来的主要意识形态潮流；同时，试图弄清哪一种意识形态立场更有道理。从第二个主题的角度看，选择文学批评作为思考对象纯属偶然：碰巧我本人对这一传统比较熟悉，其实，社会学史或政治思想史也能使我深入到这些具有普遍意义的问题中去。虽然我把自己的意识形态立场的探讨放到了最后，然而，正是它才建立甚至引起了对所有其他问题的思考。

概括地讲，本书既涉及到20世纪一些批评著作的内容，也涉及到在不放弃无神论的时候反对虚无主义的可能性。

可是，怎样理解这种同时考察两个主题而且在每一主题内部都想达到两种目的的必要性呢？忽视普遍性和价值判断，在我看来是幼稚的、不诚实的，它无异于半途而废；而放弃特殊性及对具体问题的研究，我就被置于那些拥有真理、只关心如何表达才能强加于人的那些人一边。不过，我却仅限于探索真理（这已经颇具雄心了），并且，我终于相信适于这种探索的最好形式是榜样性[①]叙述这种混杂的形式。这样，一部精神变迁史及其对20世纪文学的思考就可以通过这种形式明确表现出一种对真理的探索。我所提出的（而不是我强加

① 即教育小说中主人公成长过程的教寓、儆戒意义。（本书注释，除标明者外，均为译者所加。）

于人的)这种榜样性叙述是为了引起我的对话者的思考,或者说是为了展开一场争鸣。

对我所谈及作家的选择决定于许多主、客观标准。

我感兴趣的历史时期,是20世纪中期,约1920—1980年前后;书中分析的所有作家(德布林除外)都是1890—1920年间生人,他们同属于我父辈那一代。

引文所据材料仅限法语、英语、德语、俄语,其他语种恕未涉及。

我也在寻求一种多样性,文中所涉有不同批评倾向乃至不同思想潮流的代表人物:既有历史学家,也有系统化、科学化的主张者;既有宗教思想家,也有政治活动家,并且还有作为作家的批评家。

然而,很明显,这样的考虑并不足以说明为什么在上百个可供选择的作家中我单单选取了这十几个,当然,我考虑到了他们所享的声誉,但这也不是一个充分的理由。惟一真正的解释是这样的:我选择了那些曾对我产生重大影响的作家。我并未谈到弗洛伊德、卢卡契,也没谈到海德格尔,也可能我错了,不过,尽管他们的思想本身不乏真知灼见,然而却并没有在我身上引起我认为很有趣味的反应。另外,既然我的目的并不在面面俱到,而在某种代表性,所以我认为以心心相通和可能性对话为目标是合情合理的。文中所谈到的某些作家今天和我有着更密切的联系,这是毋庸置疑的,但是,所有这些作家都曾在某一时刻激起我的热情,因此我无一例外地继续推崇他们。

最后再谈一些与个人有关的事情:这本书是几年前由《象征的理论》(1977)、《象征与阐释》(1978)开始的探索的最后一部分;本书最初的构想是和上面提到的两本同时产生的。这

期间另一个主题即相异性，引起了我的注意。这样，不仅推迟了原来构想的实现，也使这一构想本身发生了变化。然而，头两部作品的框架还是作为本书的背景出现了，因此，我才要在这里提及一下它的主要内容。

二

单单选取20世纪的作家来证实他们思想的现代性是不够的，因为在时间的每时每刻，过去、现在以及将来都是共存的。如果我要考察本世纪有代表性的批评思想，编年式的客观性难当此任。另外还要考虑到，我们谈到的作家都不满足于对前人思想的重复，不满足于为传统作进一步的证明，他们要表达的是他们所处时代的特性。为区别起见，有必要哪怕是粗线条地描绘出他们所面对着的历史馈赠。

我们关于文学及阐释的观念并非是从来如此的。文学这个概念的形成以及它目前所包涵的内容，不是一件久远的事(18世纪末)。从前，人们只承认有大体裁(诗歌、史诗、戏剧)与小体裁之分，但是，这大小体裁所包蕴的内容要比我们(今天)的文学广泛得多。“文学”是在与实用语言的对立中诞生的，实用语言是在自身之外获得价值的，而文学乃是一种自足的语言。这样，文学作品和它所指出的、表达的、寓意的即所有与外在之物的关系都将受到贬斥，相反，人们将不断地把注意力转向作品本身的结构，转向它的情节、主题及形象的内在交错。从浪漫主义到超现实主义到新小说的文学流派，都从这几个基本原则中汲取营养，只是在细节与词汇的选择上有

些微不同。当诗人阿基巴德·麦克莱锡(Archibald McLeish)在一首诗中写道:

> 诗不该意指
> 诗就是诗

他就把这种内在性的倾向推到了极端:意义本身也该看成是相当外在的了。

圣·奥古斯丁[①],这位"古典"思维方式的代表作家,在《基督教原理》一书中,把使用与享用根本对立起来:

> 享用,乃是出于对一物本身的爱而产生的迷恋;使用则相反,它是把使用对象置于我们所爱对象的位置上去,如果它还值得爱的话。(第一章第四节[②])

这种区分有着神学的背景:无论怎样,除了上帝,别无它物可供人们享用、值得为它自身迷恋。奥古斯丁在谈到人可能给予人的爱时,阐发了这一思想:

> 重要的是知道人是因其自身还是因他物才能为人所爱。若因其自身,便是享用;若因他物,便是使用。然而,

---

① 圣·奥古斯丁(Saint Augustin, 354—430),古代基督教神学家。著有《神学政治论》、《基督教原理》、《忏悔录》等。

② 文中所列参考书目(均见原文版本,特别注明者除外。)使用中时有省略。书末有参考书目一览表,有法文译本者特别注明。——原作者注

我认为，人是因他物才被爱，因为只有因自身而被爱的上帝才是幸福之所在。尽管现实中我们并无此种幸福，但占有这种幸福的希望却给世上的我们以慰藉。把希望寄托在人身上的该受诅咒。悉心察考，谁都不该走向享用自身之路，因为人的职责不在于为了自身而自爱，而是为了他该享用的上帝。（第一章第二十二节 20—21 页）

在 18 世纪末"浪漫主义"革命最早的代言人卡尔·菲利普·莫里茨[1] 那里，民主代替了等级，平等代替了顺从；天地万物都能够并且应该成为享用的对象。针对同一问题"人是否能成为享用对象?"，莫里茨以一首《人之颂》作答：

人应该学会重新认识到他是为自身而存在的。他应该体会出：在一切有思想的存在物中，整体都呈现在每一个体面前，正如每一个体都是呈现在整体面前一样。永远不要把个体的人当成有用的存在，而应把他看成是高尚的、其价值就在其本身的存在。人的精神是自我完成的整体。（《美学诗学论集》15—16 页）

这样，一个享用的新社会就开始了。几年以后，弗利德利希·施莱格尔[2] 阐明了美学与政治而不是与神学的关联：

---

① 卡尔·菲利普·莫里茨(Karl Philipp Moritz, 1757—1793)，德国作家。著有《莫扎特在旅途中》、《关于美的造型模仿》、《安东的旅行》等。

② 弗·施莱格尔(Friedrich Schlegel, 1772—1829)，德国作家、语言学家，德国浪漫主义理论奠基人。著有《断片》、《路琴德》等。

诗是共和的言辞，这种言辞的法则和目的都在其自身，其中所有的成分都像自由公民一样，为了达成一致而有畅所欲言的权利。(《断片》56 页)

这里涉及到文学的一种内在性观念，它是与现在占统治地位的意识形态相一致的。(我这里使用的"意识形态"一词指的是社会成员共有的一种思想、信仰和价值体系，它与意识、科学或真理等并不相悖。)当诺瓦利斯[1] 宣称："我们已不再生活于一个被普遍接受的形式所统治的时代"时，他谈的还是美学吗？对个人以各自的准则进行自我评判的权力的肯定代替了对超验性的探索，这样一种倾向不仅波及到伦理、政治，也影响了美学：现代社会就是以个人主义和相对主义的降临为标志的。主张作品与外在的绝对物无关，只受内在相关性支配；作品的意义无限，没有等级差别，这种看法同样具有现代意识形态的性质。

我们的阐释观也经历了同样的演进过程。再没有比斯宾诺莎在《神学政治论》中提出放弃探索作品中真理、只关心作品意义的主张更能显示与旧思想的决裂了。更确切地说，以区分信仰和理性、真理(尽管是宗教的)和意义(亦即圣贤著作中的)而著称的斯宾诺莎，开始摒弃了古代教会圣师著作研究中方法与目的的分类：

大多数阐释者一般都主张(为了便于准确无误地理解并预测出真实的意义)圣经的真实性和神圣性是无处

① 诺瓦利斯(Novalis, 1772—1801)，德国浪漫主义作家，代表作是《夜的颂歌》。

不在的，这也许是经过毫不含糊的严格检查而得出的结论；阐释者们不借助任何人为的虚构，就首先把圣经研究所揭示出的东西作为阐释的准则。(《前言》24 页)

斯宾诺莎的批评是结构的批评而不是内容的批评：重要的不是以一种真理代替另一种真理，而是在阐释过程中使真理发生变化。新的意义不能作为阐释的指导原则，它应该是阐释的结果；不能借助一物本身对此一物进行探索。对一部作品意义的探索应在与其所揭示真理无关的情况下完成。19世纪的语文学家们把斯宾诺莎的构想据为己有，如今这场笔墨官司已是昨日烟云，然而波艾克(Boeckh)先生还是觉得有必要在他的《语文科学大全和方法论》(1886 年发表)中指出：

在《圣经》的阐释中要求一切都必须依据教义的原则(analogia fidei et doctrinae)去解释是完全违反历史的；在这里应该指导阐释的标准本身就不是严格建立起来的，因为从《圣经》的阐释中产生了形式很不同的教义。尊重历史的阐释只该去证实言语作品的本来意义，至于它是否正确，那是无关紧要的。

这里可以看出一个不容觉察的转变：开始时人们摒弃以作品真理的预先把握为阐释手段的作法，后来却主张所有涉及真理的问题都与阐释无关。这里所说的"真理"(lavérité)[①]不该理解成是《圣经》这类情况中难以证实的不加评论的一致

① 法语 lavérité 一词有真理、真实等多重意义。作者在文中使用时，常有特殊说明。

性，而应理解成全人类的真理、正义和智慧。自斯宾诺莎之后，阐释不再提出"这作品说的对吗"的问题，而是问"它到底要说什么"。这样，阐释本身也变成内在的了：在没有任何共同超验性的情况下，每部作品都是它自身的参照背景，批评家的工作也就消耗在作品意义的阐明、作品形式及功能的描述上，而对作品价值的判断则避而不谈。同时被研究作品与研究作品之间也就产生了质的断裂。如果阐释关注于真理，那么它将与被阐释作品毫无二致，两者就处于同一水平并且要达到同一目的。但是，它们之间还是有着根本区别的：被研究作品成了客体（语言—客体，langage—objet），阐释则进入元语言（méta-langage）的范畴。

这里，词汇的多样化，就像对这一构想不同部分的强调一样，把几个世纪以来在欧洲占统治地位的一个阐释传统的整体隐藏了起来。这种构想在现代人意识里的集中体现就是结构批评。结构批评的研究对象是主题（想像力的开发、意识与无意识的困扰）或是表达体系本身（叙述方法、形象、风格）。然而，19 世纪以来的历史学及语文学批评也同样忠于内在论的构想，因为作品意义只能通过参考各自的语境（le contexte）来获得，而语文学家的任务也正在于不做任何评价地阐明作品的意义。与我们更接近的受虚无主义影响的批评（并非语文学那样的实证主义）证明：一切都不过是阐释，而作家正在努力推翻自己的意识形态。这种使所有通向真理的希望更趋渺茫的批评也是这一构想的推崇者。

今天，我们可能对这场论争有了更好的了解。在人们惯称现代的时间里，对文学与批评的思考也具有了统治欧洲精神（不只是精神）生活的意识形态运动的性质。从前，人们相

信绝对真理和普遍标准的存在(这在几百年间与基督教教义不谋而合),这种信念的崩溃以及对人的多重性与平等关系的再认识导致了相对主义和个人主义,直至虚无主义。

我现在可以明确我所探讨的那种反映在当代文学上的思想的属性了:我所感兴趣的是所有能让人超越已具雏形的二分法(内在论、外在论)的东西。确切地说,在我分析的作家中,我将探求对"浪漫主义"美学与思想提出置疑并且也不为此就回到"古典主义"教条中去的那些思想观点。

上面引号的用法,尤其是下文中我将经常使用的"浪漫主义"一词,需要先做一番说明。这里使用的浪漫主义与专指19世纪文学运动的浪漫主义有着诸多显著的差别。一方面,我使用的这个词包含了一些浪漫派没有接受的现象和思想,对历史主义与现实主义的使用也是如此。另一方面,我摒弃了这个词常有的那种内涵,这当然是指对非理性的推崇以及艺术家对表现绝对的向往。

"浪漫主义"通常的涵义与我这里所取之义的差异是很容易理解的:我所谈到的是我认为堪称这次运动理想模式的浪漫主义而不是作为历史现象的浪漫主义。历史上的浪漫主义乃至整个19世纪在意识形态方面都是非常复杂、混乱的,在形成不同等级的情况下,不相一致甚至互为矛盾的因素共同存在。另外,我之所以坚持使用这一词汇,还因为一个浪漫主义派别(即最早的耶拿派[1],其成员有施莱格尔兄弟、诺瓦利斯、谢林和其他一些作家)以其独树一帜与坚韧不拔提出了现

---

① 耶拿派:德国最早的浪漫主义派别。产生于18世纪末,因以耶拿大学为中心而得名。办有《雅典女神殿》刊物,宣传浪漫主义主张。

代美学的主要思想。

本书的每一章都以同样的方式成文：首先，我将理出所谈作家受馈于浪漫主义思想的东西；然后，我再找出这一作家有意无意否定并且超越这一意识框架的思想成分。本书最后一章乍看起来与其余章节有些不同，因为在这里我以自己为研究对象，试图集中前几章的成果。然而，这种不同只是表面上的，从某种意义上讲，其余章节也是在叙述我个人的历史：我过去是、现在仍然是一个试图通过对自己曾不断认同的作家们的分析来思考如何超越浪漫主义的“浪漫主义者”。

在每一章中重复的变动与其他章节融为一体且不断演进，直至达到顶点，而这顶点并非就是一种综合。也可以说，下面大家将读到的只是一部未完成的教育小说[1]。

---

① 教育小说一词之意义，详《译后记》。

目　　录

诗的语言

俄国形式主义者

我对俄国形式主义的态度几经转变，这倒无足为奇，因为早在20年前，我就对他们相当熟悉了。我对他们的第一印象便是这样的发现：怎么！还能用这种轻松、不恭且独到的方式谈论文学？另外，这些作品谈到了那些看来无人光顾而我却十分看重、被人恩赐地称为“文学技巧”的东西。正是这种赞叹才驱使我去一篇篇地搜寻他们的作品（这并不总是件容易的事），然后把它们译成法文。第二个阶段，我认为在他们的作品中读到了一种“理论”构想，即建立一种诗学，这一理论构想并不是很严谨的（原因自不待说：大约有15年的时间，许多作家都为此著述），并且也没有坚持下去。它要求的是一种系统化和彻底化的工作。最后，也就是在第三个阶段，我开始把形式主义理解成一种历史现象：使我感兴趣的不再是他们的思想内容，而是他们的内在逻辑以及在思想史上的地位。此文就是选取了这最后一个角度来阐述的，但仅限于他们的一小部分文学活动，即文学的或用他

们自己的话说“诗的语言”[1]的定义。虽然是一小部分文学活动,但也相当复杂,不久我们就会发现,在他们之间使用着不止一种诗学的定义。

一

早在形式主义运动首次集体出版《诗的语言论集》(1916年)时,所谓俄国形式主义“标准理论”的东西就以明确的形式出现了。《论集》的主要撰稿人 L.雅库宾斯基只是形式主义流派的同路人,但在当时,他对朋友们抛出的论文从语言学上提供了保证,因而他的贡献是极为重要的。雅库宾斯基用大量的语言学术语,通过对语言不同应用的总体描绘提出了他的“诗语”定义的基本原则。

> 我们应该根据具体情况下说话人使用语言表现的不同目的来对语言现象进行归类。如果他使用它是出于交流的纯实用目的,那就涉及到实用语言(言语思维)体系,这里,语言表现(语音、词素等)并没有独立价值,它们只是一种交流手段。然而,我们仍可以考虑到其他语言体系(它们是确实存在的),在那里,实用的目的退居次要地位(虽然并未全然消失),语言表现获得一种独立价值。(第 16 页)

---

① le Langage poétique:诗的语言,又译“诗语”。

确切地说，诗就是这“其他语言体系”的一个例证，并且还是个特殊的例证。这样，在“诗学”与“其独立价值”之间就建立了一种等值关系，就像雅库宾斯基在另一篇著述、1919年出版的《形式主义文论》第二集《诗学》中阐明的那样：

> 把自身拥有价值的人类活动同追求外在目的、为达到这些目的而具有作为手段的价值的人类活动区别开来是很有必要的。如果我们把第一种称为诗的……（第12页）

这是再清楚不过的了：实用语言在自身之外、在思想传达和人际交流中找到它的价值，它是手段不是目的；用一个学术性强一点的词来说，实用语言是外在目的（hétérotélique）的。相反，诗的语言在自身找到证明（及其所有价值）；它本身就是它的目的而不再是一个手段，它是自主的或者说是自在目的（autotélique）的。这种表达形式看来对形式主义批评家们颇具吸引力，因为在他们同一时期的著述中可以找到完全相同的词句。譬如，什克洛夫斯基[1]在他的一篇论鲍捷普尼亚[2]的文章（1919年）里，把诗的自在目的译成感知（perception）一词（不过我们将要看到它们之间的细微差别并不是偶然的），从而使其得到发扬。

---

① 什克洛夫斯基（Chklovski，1893—1984），苏联批评家及文学史家。著有《散文理论》、《感伤旅行》等。

② 鲍捷普尼亚（Potebnia，1835—1891），俄罗斯语言学家。

诗的语言以其构词的显著特点而与散文语言相异。我们可以感觉到其听觉、语音、语义诸方面。有时，可感的并不是词的结构而是词的组合、搭配。（第4页）

同一年，雅各布森[①] 在他论及赫列勃尼柯夫[②] 的文章中，抛出了以下这几句注定闻名的论断，这些论断与雅库宾斯基的定义恰有异曲同工之妙。

诗不过是一种旨在表达的陈述……如果说造型艺术是具独立价值的视觉表现材料的形式显现、音乐是具独立价值的音响材料的形式显现、舞蹈是具独立价值的动作材料的形式显现，那么，诗便是具独立价值的词、（或者像赫列勃尼柯夫说的那样）独立的词的形式显现。（10—11页）

我把这种表达的、词群的目的称为诗的惟一重要的时刻……（41页）

说诗是自主的或自在目的的语言，就等于通过“诗之所为”而不是“诗为何”给诗从功能上下了定义。那么，使这种功能得到实现的语言形式是什么呢？怎样认识它是以自身为目的（为价值）的一种语言呢？这一问题在形式主义者那里有两

① 雅各布森（Jakobson，1896—1982），俄裔美籍语言学家，俄国形式主义、布拉格学派的主将，音位学的创始人。著有《普通语言学论集》等作品。

② 赫列勃尼柯夫（Khlebnikov，1885—1922），俄国未来派诗人。

种回答。第一种是实体性的回答，它对此作了严格的肯定：不假任何外在性的语言是什么语言呢？那是归于自身惟一物质性即语音与字母、拒绝任何意义的语言。这种回答并不是纯逻辑推理的结果；很可能是它在当时思想领域的先期出现才促使形式主义者们去为它寻找更充分的证明，去建立一种自在语言的诗论。另外，他们的理论思辨和同一时期的未来主义实践也是紧密相联的。这些思辨既是结果也是基础，而这种实践的最极端部分则是"zaum"即无义语言、纯能指、语音与字母的诗。二者的差别并不是很大，在雅各布森的著述中就可看到这一点：他区分了赫列勃尼柯夫的自主语言（赫氏本人只是较例外地使用无义语言一词）和形式主义的具独立价值的语言。谈起这个时期，艾辛鲍姆认为"无义语言"是自在目的论的深入和发展，他这种看法不无道理：

> 未来主义"无义语言"的倾向是"独立价值"的极端表现。（《形式方法理论》122 页）

十几年以前，什克洛夫斯基还在考虑：既然诗人在作品意义上所花费的时间是为了寻找一个"动机"——一种掩饰和一个借口，那么所有的诗是否实际上都是无义的呢？

> 诗人终于未能有说出"无义的词"的决心，我们惯于把无义隐在某个内容的假面后面，这种内容常常是惑人的、虚幻的，它甚至迫使诗人本人承认他们并不理解他们那些诗的意义……上面提到的事情也使我们反躬自问：在并非公开无义而只是诗的语言中，词是否总有一种意

义，抑或这一观点总是一个幻想、是我们对此缺乏注意的结果？（《论诗与无义语言》10—11页）

雅各布森对此也有相同的看法：

> 严格地讲，诗的语言以语音的词为目的；更确切地说，因为其相应目的的存在，诗的语言是以谐音的词、以无义言语为目的的。（68页）

其他形式主义者们并没有走到这一步，但他们都认为诗中的语音有着重要乃至独立的价值。雅库宾斯基说道：

> 在*诗的语言思想*中，语音成为引人注目的对象，它们反映着自身的独立价值并在清晰的意识域里显现出来。（《论语音》18—19页）

或者像布瑞克（Brik）说的那样：

> 不论我们以哪一种方式去看待形象与语音的关系，有一点是毋庸置疑的：语音、语音的组合并不单是谐音的补充，而是对独立的诗憧憬的结果。（60页）

然而，拒绝意义的语言还是语言吗？这岂不是抹去语言音义结合、实虚共存的基本特点并把它贬成纯物理对象吗？为什么要不及物地关注那不过是噪音的东西呢？被推向极端后，（对有关诗的语言形式问题的）这一回答就显示出它的荒

谬性，大概就是为此，尽管这一点在形式主义者那里没有得到阐明，我们还是过渡到了第二个回答，抽象而非具体、结构而非内容的回答：诗的语言以其比实用或日常语言更具系统性而实现其自在目的的功能（即摒弃所有外在功能）。诗歌作品是包容万象的超结构语言，正为此它才以自身而不是借助外力为我们所感知。为了排除所有对作品以外事物的依赖，艾辛鲍姆在他那著名的《果戈里〈外套〉论》中才借助于以内在联系及缺乏外在合目的性为特征的构造与手法的换喻：

> 文学作品中没有一句话可以是作家情感的“折射”，它总是构造与手法。（162 页）

什克洛夫斯基在当时发表的文章（《创作手法与风格形成之关系》）中，也借用了自在目的论这一结构上的用法：在诗尤其是散文中，并非一切都定然是无义的语言；叙述性散文本身也遵循着音的组合及搭配规则。

> “主题”构成的方法与手段都与配音法类似，至少原则上相同。语言作品就是一系列声音、发音活动和思想。（50 页）

对作品系统性的主张，是形式主义的经典理论，然而，它的表达方式却各不相同。最早是什克洛夫斯基的说法：

> 作品是完整地构成的，它所有的材料都是有机的。（《第三工厂》99 页）

蒂尼亚诺夫又说：

> 为了分析（文学发展）这一基本问题，应该先就文学作品是一个结构体系、文学也是一个结构体系达成一致。只有在这一约定的基础上，才能建立起一门文学科学。（《论文学的发展》33页）

雅各布森对这一问题也同样做了回答。我们已经看到了他给予无义诗歌以怎样的地位，然而，就在他论及赫列勃尼柯夫的时候，他也同样进行了其他阐述。其中具过渡性质的那一阐述与库鲁柴维斯基（Kruszewski）的讲学有关。后者借用了那时在普通心理学中很流行的相似（ressemblance）与相联（contiguïté）的对立，而雅各布森则参考了在当时俄国政治中具特殊含义的"保守派"与"进步派"这两个词，并在篇首对之进行了评价：

> 从某种意义上说，语言的演进过程就像具相似关系的进步力量与具相近关系的保守力量的永久对立。（《语言科学纲要》116—117页）

雅各布森由此开始他如下的推理：日常语言的外在目的很适于能指（signifiant）与所指（signifié）之间的相近关系（即音义结合的任意性），而诗的语言的自在目的则受相似关系（符号的动机）的垂青。另外，从"进步"发展到"革命"，这在当时的背景下使"诗"与"革命"得以相互印证：

> 在情感与诗的语言中，语言表现(既是语音上的也是语义上的)使自己受到了很大的注意，音义关系变得也就尤为紧密、亲近；因此，语言也就变得更具革命性，惯常的相近结合退居到了次要地位。(第10页)

以相似结合（表面上似乎掩盖了音义“更紧密、更亲近”的关系）替代相近结合实际上是对语言系统性的强调，因为相近只不过是任意性的代名词或者说是未得以证实的约定俗成。然而，就在同一篇文章里，雅各布森考察了动机的另一种形式，不再是能指与所指（“纵向”动机）而是言语链（“横向”动机）上的一个词到另一个词；这个链条总是走向自在目的，而自在目的是这样为诗的陈述定义的：“一个词的形式惟有在语言系统中重复才能被感知”（48页）。十四年以后，这种看待事物的方式成了雅各布森的信条，这样，在他1919年的阐述与60年代那著名的论断之间，我们就只能看到选词的不同。一方面，诗的语言是由它的自在目的决定的：

> 由于重点在于信息(message)本身，所以信息的调节(Einstellung)就构成了语言的诗功能特征。(《语言学与诗学》法译本218页)

另一方面，自在目的以其超结构化(即重复)的独特形式表现出来：

> 诗的功能规定了选择轴对组合轴的等值原则。

（220 页）

在所有的语言层次上，诗的技巧的真谛就在于定期的反复（不断地重复）。（《平行论》法译本 234 页）

以上就是关于诗的语言的第一个形式主义的观念，说它第一并不是就时间顺序上讲，而是指其重要性。那么，为此它就成了一个独特的观念吗？我们从未忽视过他们与俄国未来主义的亲缘关系，但是，这一关系与其说揭示了不如说掩盖了形式主义理论的真正思想渊源。然而，吉尔门斯基（Jirmunski）在 20 年代初（在《诗的任务》中）就已指出：形式主义诗的语言理论背景是康德美学，另外，还应该考虑到康德以后德国浪漫主义的实践。作为美和艺术定义的自在目的论思想直接来源于卡尔·菲力普·莫里茨和康德的美学著作；他们既阐述了自在目的与系统性的关系，也阐述了自在目的与语音价值的关系。莫里茨在他的第一部美学著作（1785 年发表）中即主张：外在合目的性的缺乏应该通过内在合目的性的加强得到补偿：

当一物缺乏外在功利、外在目的时，应该到这一物本身去寻找，看这一物是否能引起我的愉悦；或者，我应该在这一物的各个独立部分去寻找使我忘却去问"这一切都有什么用？"的合目的性。换句话说，在一个美物面前，我该只为自己感到愉悦；为此，外在合目的性的缺乏应该在内在合目的性中得到补偿。物应该是自我完成的东西。（《文集》第 6 页）

同样，谢林也认为：外在功能的减少应由内在规律性的增

长来补偿:

> 诗歌作品只是在艺术作品用来表达的语言从语言的整体中分离出来时才成为可能,然而若语言自身并没有自己的独立运动并且像世界的躯体一样有它自己的时间,则分离及其绝对性都是不可能的;这样,它就从所有其他物中分离出来,遵循着一种内在规律性。从外在角度看,语言自由独立地运动着,只在自身上才是有序的,并遵循着规律性。(《艺术哲学》635—636页)

我们还可以看到奥古斯特·威廉·施莱格尔为了证明诗歌语言的独立特性而对语音重复(诗的格律限制)所做的精辟阐述:

> 一篇言辞愈散文化,就愈缺乏抑扬顿措,只能枯燥无味地表达出来。而诗歌则正相反,为了表明它是以自身为目的的语言、并不听命于任何外在事物,为了能在受他物限制的时间序列中出现,它就该形成自己的时间顺序。只有这样,听众才能摆脱现实而进入一个想像的时间序列,他才会感受到规律性的再分顺序和言语本身的节奏。语言这一神奇现象在它最自由地出现并作为纯游戏使用的时候,就自动摆脱了其他情况下牢固地统治它的任意性,遵循着一种与它的内容看似毫不相干的准则。这一准则就是节拍、韵律、节奏。(《关于文学与艺术的讲稿》103页)

我们可以对形式主义者们是否意识到他们之间的这种继承关系产生疑问。即使回答是否定的也无关紧要，因为他们可以不必去寻根求源，只通过法国、俄国象征派的介绍就会在自己的脑子里灌满浪漫主义思想。因此，我们可以对雅各布森在 1933 年的声明持怀疑态度，在那时候，他认为说他们与浪漫主义相似有些过分并且辩解说：

> 据说，这一流派（形式主义）……主张为艺术而艺术并且在步康德美学的后尘……实际上，不论是蒂尼亚诺夫①、穆卡洛夫斯基②、什克洛夫斯基还是我本人，都没有主张过艺术只为它自己。（《什么是诗》法译本 123 页）

然而，实际上，在雅各布森最早的文集中就出现过两个关键性的名字：马拉美③ 和诺瓦利斯。可是，马拉美的美学不过是浪漫主义理论的极端翻版，至于诺瓦利斯，他是浪漫派的主要作家之一。在晚些时候的一篇文章里，雅各布森提到了诺瓦利斯对他的影响：

> 很早以前（比 1915 年他读胡塞尔④ 的年代还要早），大约是 1912 年左右（也就是说在 16 岁的时候），作

---

① 蒂尼亚诺夫（J. Tynianov，1894—1943），俄国"形式主义"代表作家之一，语言学家、人类学家。

② 穆卡洛夫斯基（J. Mukarovský，1891—1975），捷克文学理论家。

③ 马拉美（Mallarmé，1842—1898），法国象征主义诗人。著有《爱罗第亚德》、《牧神的午后》等。

④ 胡塞尔（Edmund Husserl，1895—1938），德国哲学家，现象学创始人。

为选择语言与诗为未来研究方向的中学生，我一头扎进了诺瓦利斯的作品里，并且欣喜地发现在他身上，正如在马拉美身上一样，伟大诗人与深刻的语言理论家不可分地结合在一起……所谓的形式主义学派的发难期是在第一次世界大战之前。颇有争议的概念“形式的自动调节(Selbstgesetzmässigkeit)”，正如诗人所说，在这个运动中，从机械论的观点发展成真正辩证法的观点。而这辩证法的观点在诺瓦利斯那里具有颇具概括性的呼唤，他那著名的《独白》从一开始就使我震惊、迷恋。(《形式与思想》跋 176—177 页)

关系亲密并非意味着完全同一，值得肯定的是奥·威·施莱雷格尔与诺瓦利斯都不可能写出雅各布森对诗所做的语法分析，更不用提雅氏晚期作品中喜欢引证的波德莱尔了。形式主义与浪漫主义共有的思想(诗的语言观念)并不足以完全说明形式主义者们所做的工作，但了解到诺瓦利斯写过论诗的片断、雅各布森在学术刊物上发表过文章也不是无关紧要的。无论如何，形式主义这一如此闻名的概念并不完全属于他们自己，在这一点上，他们与浪漫主义思想有着千丝万缕的联系。

二

然而，关于诗的语言的这种观念在俄国形式主义历史上并不是惟一的观念甚至也不完全是第一个观念。如果我们回

溯到什克洛夫斯基发表第一篇理论著作《词的复兴》、形式主义团体还没有形成的1914年,就可以发现前面阐述过的理论与另外一种理论之间有一种奇怪的混合。什克洛夫斯基看来并没有意识到二者的差别,然而实际上,把两者联系起来是很勉强的。

一方面,什克洛夫斯基写道:

> 如果我们要为诗的感受或泛指的艺术的感受下个定义,毫无疑问我们会遇到这样一个定义:艺术感受是这样一种感受,当我们有了它的时候,我们就感觉到了形式(可能不只是形式,但必定是形式)。(2—4页)

对总的基调我们是熟悉的,不过我们仍然感觉到这之间有着细微的差别。这细微差别在前面谈到的作品里即已出现,看上去是什克洛夫斯基对这一集体学说所做的个人贡献:什克洛夫斯基没有描述艺术作品本身或诗的语言,却总是醉心于感受的过程。具自在目的性的不是语言,而是读者或听众对语言的接受。

然而,另一方面,什克洛夫斯基也附带为我们贡献了艺术的另一个定义。我们将发现,这个定义也是与感受有关的,但它却放弃了自在目的论:"构成艺术生命的对具象的渴求(卡莱尔语)亟待更新"(第4页)。我们知道,卡莱尔不过是浪漫主义思想的另一个普及者,他的艺术观是从谢林那儿派生出来的:艺术是有限与无限的综合,是抽象在具体形式中的显现。什氏的这种观点并没有离开浪漫主义的传统,然而他(尤其是考虑到他对感受的强调)可能悄悄地参照了同一时代另

一个共同点——深受欢迎的印象主义美学。艺术放弃了对事物本质的表现，致力于印象、感受的表现；只存在对客体的个人观感，不存在对客体本身的观感；观感组成了客体并使其更新。这里我们依然更接近于这一意识形态的相对主义和个人主义原则。

总之，什克洛夫斯基看起来根本没有意识到艺术的这一功能（更新对世界的感受）不能再与艺术的另一特性（没有外在功能的自在目的性）相统一，并且，在其后的著述中，他继续对两者同时加以肯定。二者之间关节的缺乏在出现他那著名概念“陌生化”的《作为手法的艺术》一文中尤为突出。正是在这里，我们又看到了他在《词的复兴》中已经使用过的有关“间隔”、“陌生”的诗的语言例句（在俄国的保加利亚老人，阿尔诺·达尼尔，亚里士多德的注释等等），然后这样加以评论：

> 因此，诗的语言就是一种困难的、复杂的、迟缓的语言……因此，我们才得到了迟缓的、间接的话语这样的诗的定义。（21—22 页）

关于诗的语言的第一个观念已经阐述过了。然而，在它的旁边，有时甚至在它的内部，我们还可以看到实际上包含着其作者个人主张的第二个观念。因此，什克洛夫斯基以一种与第一个观念极不协调的方式写道：

> 诗的形象是加深印象的一种手段……诗的形象是创造最强烈印象的方法之一。正因为如此，它堪与所有提高人对物的感觉的手法相媲美（作品中的词乃至语音都

可为物)。(9—10 页)

这里我们可以看到括弧里的话是怎样企图将这一学说的两个坡面结合起来:只需忘掉艺术是不同于世上其他一切事物的,我们就会重新找到艺术的自在目的理论。可是,形象——"手法"可以和形象——"物"同一吗?而"手段"和"目的"又怎能混为一谈呢?另外,还有:

> 形象的目的并不在于使我们的理解更接近它的意义,而是创造一种对客体的特殊感受,创造出"幻象"(vision)而不是"认知"(reconnaissance)。(18 页)

诗的语言与日常语言的对立仍然是截然分明、一目了然的;它不再使自在目的与外在目的对立,而是使具体与抽象、感觉与心智、物质世界与精神世界、个别与一般对立。也有的时候,什克洛夫斯基终于能在一句话中接受两种观点,从他的文章中抽出下面一段可以为证:

> 为了给生活以感受,为了感受到事物,为了石头就是石头,就存在着我们称之为艺术的东西。艺术的目的是给予事物的感受以幻象而不是认知;艺术的手段是陌生化的手段和给感受以难度和广度的困难形式的手段,因为艺术的感受过程是以自身为目的并且应该伸展下去的;艺术是一种感觉事物变化的方法,已经定形的事物则与艺术毫无关系。(13 页)

直到"陌生化"一词，我们才接触到形式主义的第二个观点；从这儿一直到分号，我们又回到第一个观点——只要艺术被理解成一种感受的方式而它自己倒不必被感受。如果感受的过程成了一种自在的目的(出于形式的困难)，我们就更少而不是更多地感受到客体；如果"陌生化"提供了艺术的定义，那么感受过程则是不可感受的，我们看到的将是客体——就像头一次一样……

没有任何迹象表明什克洛夫斯基意识到了他提出的那些困难。就我所知，我们只会看到一种要表达两种观念的尝试；而这要到十五年以后在雅各布森的《什么是诗》中才出现。在此书的结尾部分，雅各布森对形式主义的观点做了一番概述，并谈到了诗的语言或诗性的定义：

> 那么，诗性是怎样表现的呢？首先，把词理解为词而不是所称客体的简单代表或情感的释发；另外，词及其句法、含义、内在外在形式并不是与现实毫不相干的，而是拥有自己的力量和自身价值的。(124 页)

行文至此，他谈到的只是对形式主义第一个观念——自在目的论的解释。然后，作者笔锋一转，便使我们改变了角度：

> 为什么这一切是必要的呢？为什么要指出符号与客体不能相混呢？因为，除了符号与客体同一(A 是 A_1)的直接意识外，其非同一(A 不是 A_1)的直接意识也是必不可少的。这一矛盾是无法避免的；没有矛盾，概念和符号

就失去了作用，概念与符号的关系就成了自动的关系，事件的进程就会停止，现实的意识就会消亡……正是诗保护了我们，使我们免于陷入自动化的境地，使我们关于爱与恨、反抗与和解、信仰与否定的既成概念免受衰退的威胁。(124—125 页)

我们可以把这段推理理解成柯日布斯基的普通语义学观点：词与物的自动关系对双方来说都是有害的，因为它使这两者服从感受并只适于这惟一一种智力活动。分裂这种自动关系，我们就会一举两得：我们认为词就是词、物就是物，摆脱一切命名行为，还它们以本来"真实"的面目……

大家知道，陌生化这个词或这个概念是倍受欢迎的，后文中我们会谈到。然而，它在形式主义著述中所起的作用是否重要却难以肯定。当然，什克洛夫斯基曾不断引用，而在系统性作品中(如艾辛鲍姆的《形式方法理论》和托玛舍夫斯基[1]的《文学原理》，二者都成书于 1925 年)，作为创作手段，它也引起了注意，但仅此而已；它并不是艺术的定义，托玛舍夫斯基就把"陌生化"说成是"艺术动机的特例"(153 页)。那么，在形式主义美学体系里，它到底占据着何等地位呢？可以想像，首先，像什克洛夫斯基希望的那样，它是艺术的定义。但是，尽管诗的语言之第二个观念的来源仍然是浪漫主义，但以它当时所具的形式，是与第一个观念直接互为矛盾的；后者拒绝一切外在功能，而前者则主张有一种外在功能存在。与外部世界的关系，在浪漫主义美学中曾作为"模仿"被驱逐，现在

① 托玛舍夫斯基(B. Tomachevski, 1890—1957)，俄国文学理论家。

回归到一种更具工具性的关系中:艺术是外部世界的显现(而不是模仿)。

另外,我们还可以考虑到什克洛夫斯基对感受过程的强调,从中发现一种阅读理论的雏形。然而,这种思想的形式是与形式主义实践的总潮流相悖的。文学研究的对象,在形式主义者看来——在这一点上,他们是一致的——是作品的本身而不是作品给读者留下的印象。至少在理论上,形式主义把作品的研究与创作或接受的研究区分开来,并且不断批评他们的前辈对只是情境或只是印象的东西的关注。一种阅读的理论只能通过秘密的方式介绍到形式主义理论中来。

最后,陌生化也可以作为一种文学史理论的基础。这是什克洛夫斯基、雅各布森和托玛舍夫斯基在20年代初的著作中所取的含义。正是有了它,才产生了手法的自动化——暴露循环的概念,并且产生了叔侄继承隐喻的思想(每一时代都为被上一时代冷落的作品正名)。然而,如果我们用严格的意义来使用这个概念,它就只适于有限的个别情况;要使它家喻户晓,则必须变化它的含义,这正是蒂尼亚诺夫在他的著述中所做的,由此便导入形式主义的第三个观念。

三

在谈这个问题之前,应该想一想形式主义者们的具体实践活动是什么,并且在何种程度上这些实践活动与他们的理论构想的哪一部分相吻合。他们大量地著述并非是为了建立一个独特或是平庸的美学体系,也不是为了考察艺术的本质。

不论我们对此表示遗憾还是欣慰，都不得不承认：形式主义者们并不是“哲学家”。相反，他们的著作都大量地谈到了诗的不同层面（布瑞克，雅各布森，托玛舍夫斯基，艾辛鲍姆，吉尔门斯基，蒂尼亚诺夫）、叙事作品的结构（艾辛鲍姆，蒂尼亚诺夫，威诺格拉多夫）以及情节的组织形式（什克洛夫斯基，托玛舍夫斯基，雷佛玛斯基），等等。

因此，我们可以说，初见之下，在我称为诗的语言的“第一个观念”与形式主义者们的具体实践之间有着一段距离，因为我们不大清楚最初的设想对其后的实践活动是否必需。然而，悉心察考就会发现，正是起步时的设想才使后来的实践研究成为可能（但它们之间并不是简单的因果关系）。浪漫主义有关艺术作品应只通过作品本身而不是假于外物被感受这一抽象而又显空洞的说法并没有成为形式主义者们的理论主张，而是成了推动他们——学者而不是读者——去感受作品本身的实践原因，使他们发现作品有一种节奏，应该学会描述它；作品亦有它的叙述者，应该懂得区分他们；另外作品还有包罗万象而又变化无穷的叙述方法。换句话说，他们在浪漫主义美学上的出发点使他们开始实践——在这一点上，他们是真正的发明者——一种新的语言科学，而并不是他们不同于其他文学批评家，说出了别人只是表达了一点看法的真理——这是一种幻觉。实际上，他们和亚里士多德在《诗学》、《修辞学》中提出的建立一门以话语形式而不是以个别作品为研究对象的学科的设想不谋而合。正是这种亚里士多德的传统与浪漫主义意识形态的结合才是形式主义运动的特殊性所在，正是这种结合才能说明为什么学者们的文章对诗学格外垂青。

形式主义的这一特点在艾辛鲍姆身上表现得尤为突出，在他的《形式方法理论》中，他不止一次地宣称：

> 在"形式主义"者看来，惟一涉及到原则问题的，不是文学研究的方法，而是作为研究对象的文学……最能说明我们特点的不是作为美学理论的"形式主义"，也不是作为已完成的科学体系的"方法论"，而只是对建立在文学材料的特殊性基础上的一种独立的文学学的向往。(116—117页)

> 甚至在欧帕雅茨[1]以外的人看来，这一点也是毋庸置疑的：我们所从事的工作从实质上讲，并不是要建立一种永恒的"形式方法"，而是要研究语言艺术的特殊性；它所涉及的不是方法而是研究对象。(141页)

形式主义的特殊性在于对象而不在于理论。在某种意义上讲，艾辛鲍姆是正确的：他并没有使用任何一个特殊的方法，并且他的术语也逐年发生变化。但是，组成一个批评流派特点的从来不是某种方法(这是一种旨在招徕弟子的假想)，而是组成研究对象的方式：上一代的历史学家们引入了批评与意识形态背景的关系，而忽略了对作品的内在分析，形式主义者们所做的正好相反。然而，我们知道，对于在这里阐明了实证主义立场的艾辛鲍姆来说，这一选择是相当明确的。这样，就可以解释为什么形式主义者们从未对"批评该做些什

[1] 欧帕雅茨(Opoaz)：俄语"诗语研究会"的音译。

么?”做过正面回答了。他们本可清白无辜地回答:描述文学(好像文学是处在原始状态的)。

还是让我们回到艾辛鲍姆所理解的文学研究对象上来吧。这个对象,就是“作为一系列特殊性的文学”,就是“语言艺术的特殊性”。然而,这是哪一种特殊性呢?要使一个新的学科的建立得到承认,这种特殊性就该在被认为属于文学的所有规范中具有同样的性质。可是,对“自在作品”——文学特性的设想使之成为可能——的细心分析向形式主义者揭示出:所谓的特殊性并不存在,或者更确切地说,它只存在于特殊的历史、文化背景中,而不是无处不在、无时不在的。这样,自在目的论为之所下的定义就是站不住脚的。反过来说,正是浪漫主义的前提使形式主义走向反浪漫主义的结论。

我们首次见到这种观点是在蒂尼亚诺夫1924年发表的《文学现象》中。蒂尼亚诺夫首先指出:

> 要给文学下一个一成不变的定义越来越难了,不论每个时代人都能给我们指出什么是文学现象……一生中曾见过一次、两次或更多次文学革命的已达耄耋之年的现代人会告诉我们:从前,某一事件不是文学现象,而现在则成了文学现象,反之亦然(第99页)。

由此,他得出结论:

> 文学现象是不合常规的,在这个意义上讲,文学是非线性发展的系列(第29页)。

我们可以看到，陌生化的概念已经到了多么普及的程度才导致了蒂尼亚诺夫的新文学理论（蒂尼亚诺夫的作品题献给什克洛夫斯基是偶然的吗?）。陌生化不再是一个更广泛现象的例证，这个现象就是我们用之区分文化现象的类别历史性。这些文化现象并不是以化学物质的形式存在于绝对之中，而是决定于使用者对它们的理解。

在《文学发展论》中，蒂尼亚诺夫更明确地阐述了这一问题：

> 类似文学这种现象的存在决定于它的不同性质（即与文学类型或超文学类型的关系），换句话说，决定于它的功能。在某一时代是文学现象的到了另一时代则成为公众言语的日常现象，相反，这一现象却与总的文学系统相适应，在总的文学系统中得到发展。因此，一封德加维那[①]给友人的信是日常生活的现象，而在卡拉姆辛[②]及普希金时代，私人信件则是一种文学现象。参见：文学系统中回忆录及日记的文学性及其在其他系统中的非文学性（第35页）。

“自动化”与“陌生化”的概念在这里就像是对作为整体的文学演进过程的特殊说明。

这一结论对形式主义理论来说是令人震惊的。实际上，

---

① 德加维那（Derjavine，1743—1816），俄国诗人。

② 卡拉姆辛（Н. М. Карамзин，1766—1826），俄国诗人、小说家、历史学家，著有《俄国史》。

这就等于证明了艾辛鲍姆以为是形式主义同一性依据即他们的研究对象文学(超历史)的特性是不存在的。它在形式主义流派内部引起了两种反响,并且是互相矛盾的反响。第一种反响是艾辛鲍姆在1912年发表的《我的期刊》中对此无论是从例证上还是从结论上的全盘接受:

> 因此,在某一时期,报社或是编辑室的日常生活可以意味着文学现象;而在另外一些时期,是社团流派以及沙龙拥有这一意义(第55页)。

> 文学现象与文学时期是两个复杂多变的概念,构成文学成分的关系及文学的功能也是多变的(第59页)。

相反,对于这一思想与艾辛鲍姆前面的主张之间的衔接方式没有人表示疑议。

雅各布森看起来并未被这些新主张所动。在《什么是诗》中,他只是把总变化中的不变核抽出来;他对他的观点的应用范围稍稍加以了限制,但并未改变它的内容。

> 我已经说过,诗的概念的内容是不定的并且根据不同时代发生变化,但是诗的功能即诗性,像形式主义指出的那样,是个特殊的因素(123页)。

雅各布森在60年代的研究工作总是表现出他对可能给诗、至少是诗的功能下一个(超历史的)语言学定义的信心。

蒂尼亚诺夫的观点充满激进的内容,实际上它并未给文

学的独立价值以任何地位，而是通向两个互为补充的学科：一是语言的科学，它研究固定的语言形式但并不涉及文学的特殊性；一是历史学，它通过对文学概念与其他同等概念关系的考察，说明文学这个概念在每个特定时期的内容。诗的语言的第二个观念实际上对这一概念本身是一个打击，取而代之的是“文学现象”这一历史的而不是哲学的范畴。蒂尼亚诺夫剥夺了文学的特殊地位，不再以对立而是以互换和互变来看待它与其他话语类的关系。发生了变化的是思想的结构本身：在日常灰暗世界和诗的璀灿星空中，我们发现了许多种表达方式。同时，谈及外部世界的语言和谈及自身的语言之间最初的裂痕消除了，我们可以用新的词句来谈及文学中的真理问题了。

至于文学定义本身，我们只能去估量形式主义者们从这一轰动一时的破坏中得出什么结论了。一种可能是激进历史主义的——就像上面提到的激进形式主义一样——它将完全抛弃这一问题，也可能并不背离浪漫主义思想的框架。一种可能是去寻找一个新的定义，不是通过所有著名文学现象的相互关系，而是靠它自身的说明价值去证实自己。然而，所有这一切都没有实现：政治压迫在20年代末就降临到这一流派头上，所有他们讨论过的问题在苏联其后的几十年中都成了禁忌。形式主义运动的这一猝然结局给我们留下的惟一积极教训是：显而易见，文学和批评都不能在自身找到它们的目的；如果能找到的话，国家就不会想到要来干涉它了。

史诗的复归

德布林与布莱希特

本篇的地点和人物都发生了变化，从俄罗斯来到了德意志，从批评家转到了作家，这次我要谈的是阿尔芙莱德·德布林和贝托尔特·布莱希特[①]。他们与形式主义者的区别是巨大的：我的这两位作家对文学批评并不关心，既不关心批评是什么，也不关心它应该是什么；他们也并没有试图以公正甚至科学的方法去描述什么是文学。使他们感兴趣的是文学能够怎样乃至应该怎样。为了捍卫和推动文学，除了文学实践以外，他们还写了一些理论文章。这些理论文章是以有效性为惟一准则的（文学）行动纲领而不是向往真理的论述。当然，本篇的作法对德国当代专业文艺理论家有欠公允，但是，正是在这些论战文章、这些宣言中，我发现了使我更感兴趣的一种思考要素，所以在这里，我让自己去读的正是这些作品。这样做不仅对专业批评不公，对我所谈及的这两位作家也可能同样有欠公允，因

---

① 德布林(Alfred Döblin,1878—1957)，德国小说家。著有《柏林，亚历山大广场》、《王伦三跳》等。布莱希特(Bertolt Brecht，1898—1956)，德国剧作家、诗人。著有《伽利略传》、《四川一好人》等。

为我放弃了所有对作品的整体把握(这些作品可能用于所出现的背景上),只关注一种理论观点,这种观点是由他们用来描述各自创作的"史诗"一词引发的。这里,我所感兴趣的不是他们这一主张的真实性(他们的作品都是真正史诗性的吗?),也不是从另一种意义上讲的它的合法性(一个好的文学史家会在这个意义上使用这个词吗?),我关心的只是它的含义。当我们称一部戏剧或一篇小说为"史诗"的时候,到底要说明什么呢?

一

从 1928 年一次名为《Schriftstellerei und Dichtung》(姑且译为《写作与诗》)的讲座开始,阿·德布林就赋予"史诗"一词以很特殊的意义并不断加以使用。写作与诗的对立对读过浪漫主义美学文章的人来说是再熟悉不过的了,尽管德布林以它的发明者自居。实际上,它说的是服从外在目的的作家的功利活动与只对艺术本身感兴趣的诗人的不及物态度的对立。下面是对前一类书籍的论述:

> 一般情况下,它们都有着某种实际的目的:娱乐乃至通过作者以为是伦理的东西达到某种伦理的效果;或者它们愿意作为政治宣传,不然就是抨击社会、教人醒世;或者它们自甘成为可怜的作者宣泄内心的场所,也就是成为暴露癖者的文学茅厕,文学的 WC[1]。(第 93 页)

---

① WC,茅厕。

可以看出，德布林既反对艺术的动之以情晓之以理的作用，也谴责艺术的表现功能。下面是对另外一类书籍的论述：

> 诗则与附属于外在目的的理性写作截然相反……诗也有它对生活、对人类的目的，但这是些特殊的、非常复杂、非常实际的诗的目的。（第94页）

不论德布林怎样看，这两者的对立都是久已有之的。所不同的是他交互使用这一概念和另外一对表述文学体裁的概念，即“小说”与“史诗”。这样的用法是容易使人误入歧途的：一方面，因为“史诗”已成了“诗”的同义语，所以，尽管荷马、但丁和塞万提斯分别是史诗作家、诗人和小说家，却都被视为史诗艺术的最伟大代表；另外，作为浪漫主义新美学的小说到德布林那里则代表着完全相反的东西；对他来说，小说属于写作而不属于诗。在德布林看来，弗·施莱格尔和诺瓦利斯赋予小说的特性尤其是它的不及物性正适用于史诗作品。这一点不论从任何角度分析都可以看得出来。在寓言中，每一部分都保持各自的独立性，而并不像小说中那样，服从于惟一的制高点（德布林在这里重述了席勒使用过的史诗与戏剧二者对立的观点）：

> 在史诗作品中，行动成粘着状一段一段进行，这就是史诗的同位语。它与戏剧中由某一点开始的呈示、发展相反……在好的史诗作品中，独立的人物和个别章节都有它的生命力，而属于写作范畴的小说则随着紧张激烈

的冲突的消失而消失。(第 96—97 页)

如果考察作品的结构层次而不是它的各个部分,也同样可以看到它的独立性:

这里,我强调史诗作品的两个根本特性:想像力和口头艺术的绝对权威。(第 94 页)

在德布林的这些文字里最让人称奇的是"史诗"一词的使用。这个词出现在我们没有料到的地方,从美学角度看,其意义极为普通,而从词汇学角度看,它有着很特殊的意义。当然,这一词的传统意义是不可能完全被舍弃的,它必然会在德布林或读者的脑子里唤起某种回忆,并且,"史诗"一词的惯常用法与它的新用法之间的关系也有待说明。而这正是德布林在 1929 年发表的篇幅更长一些、名为《史诗作品的结构》一文中完成的任务。正是在这里,我们发现了德布林那些独特感受的精到之处。

德布林也并非因此就割断了与浪漫主义美学的所有联系。同这种美学一样,他批评了对现实的奴性模仿,赞赏史诗作品的部分与整体的不及物性,并通过史诗作品的独立性和支配它的内在协调性把它与音乐相提并论。弗·施莱格尔的笔下也许会引发出史诗作品的其他特性,就像他谈及小说的特性一样。譬如,史诗体裁包蕴了其他体裁:"如果我建议作家义无反顾地成为抒情诗人、戏剧家甚至对史诗作品进行深思反省,你们一定会不同意。但我却决不放弃这一主张。"(第 113 页)与其他体裁不同,史诗是处于不断变化中

的体裁："史诗作品不是一个固定的形式，它应该像戏剧一样，在与传统及其代表者的顽强对立中不断得到发展。"（第113页）史诗是属于创作过程而不是属于既成作品的一种体裁："读者和作者一起参加创作过程，所有的史诗作品都是有关变化和行动的。"（第123页）然而，德布林除了这些与浪漫主义相同的观点外，还有一些令人惊讶的主张。

在批评对现实的奴性模仿的同时，德布林也承认：那些描绘在外部世界发生的事件的作品（仍然以荷马、但丁、塞万提斯为例）完全夺取了读者作为自身介入的对作品的介入。这又怎么可能呢？这是因为作品表现内容的性质及其表现手法都是有着差异的。小说（《资产阶级》第107页）描写环境和个别人物，史诗作品则追求一种内容及手法上的典范性。史诗作者不该只限于观察和照搬现实，他也该去"洞察"现实，在更深的地方去发现人类的而不是个别人的原始的、基本的、特殊的环境：

> 正是在那里表达了人类原始的、基本的恶劣环境，表达了使人类出现在这个世界上的人类根本精神……这些人类的原始环境甚至在探索人类起源、表现真理及人类繁衍力方面都超过我们探究的日常真理。（第106—107页）

17世纪以来，欧洲小说的发展是和个人价值的提高以及对个人利益的关注分不开的；而17世纪以前以及现代社会对这种观念的拒绝，使属于过去时代的史诗在今天仍然被人接受。

为了理解现代史诗的第二个特征，应该对德布林勾勒出的文学演进过程有所了解。从前的史诗诗人并不是其作品的惟一责任者，听众也同样负有责任，因为诗人与公众直接发生联系，并且诗人的报酬也取决于这些听众的赞赏程度；另外，作品也是围绕听众转的，诗人不过是一种集体声音的个体代言人。然而，文字然后是印象在既同一又离异的书的生产者与消费者之间竖起了一道屏障。不仅是书中人物，甚至作者本人也被深深打上了个人主义思想贫乏的烙印。但是，这一疑难如何解决呢？现代诗人总不会去咖啡馆里演唱他的作品以求施舍吧？

德布林的回答是很有意思的：在印刷书籍的时代，寻得史诗态度的惟一途径，是使这种潜在的读者声音内在化并允许它表达出来，但也并不为此就——这一点是主要的——使诗人个人的声音消失掉。古代的史诗诗人只传达了集体的声音并使自己的声音消失在这种声音之中。现代个人主义时期的诗人也只表达一种声音，不过那是诗人个人的声音。新史诗是首次让人同时听到两种声音的：诗人的声音及他人的内在声音，它是一种内心的对白。

德布林写道：

> 简言之，在此时此刻，作者不再是一人向壁……从此，作者便容大众于一心。这个观察的自我承担了古代游吟诗人作品中民众的角色，这个自我成为观念、成为听众并且开始了合作……从这时起，就建立了一种合作——自我与诗化需求之间的合作。（第120页）

由此，德布林设想出在诗人自身上的两种表现的不同关系：内在化的自我——听众可以控制一切，也可以服从于作品，甚至在作品面前削弱自身的作用。

新史诗的第三个也就是最后一个特殊性在于作者对语言所持的态度，叙述不再只被看成是现实的表现，也成了声音的传达。在创作中，诗人常常并不是从内容出发，而是出于对过去作品的深思来开始他的第一句话。他听到的将不是某一个人的声音，也不是整个集体的合声；对他来说，语言是代表一个社会诸多声音的交融。他将听到和再现的是地域和社会的归属，教养的程度和职业，偏好高雅或偏好粗俗，这样那样的文学副传统，……重要的是对这种多样性的把握本身。“专家们知道存在着许多可使一切动起来的不同层次的语言”（第131页），只有给作家进入这个王国提供便利才会对他有极大帮助。“如果语文学家们打算出版一部德国语言不同水平、不同风格的辞典，对作者和读者来说都是一件很有益的工作。”（第130页）这件工作是非常重要的，因为“**每一种语言风格都有一种创造性和局限性**。”（第130—131页）如果我们学会倾听这些声音，他们就会代替作者创造出作品来。“我们以为在说，我们却被说；我们以为在写，却被写……对一个优秀作家来说，最后的胜利总是语言的胜利。”（第131—132页）这是一种没有战败者的胜利，在这里，人愈是隐蔽自己，愈常常得以表现。

三个世纪以来的欧洲小说是与个人主义意识形态相辅相成的，而后者又是与现代资本主义社会并行发展的。然而，德

布林在他周围的生活中却看到了一种蝶变的迹象，由于这种蝶变，相对于个体的集体的要求起着越来越大的作用；这是他在各处都观察到的许多社会变化中的一个共同现象。新的意识形态（应该避免使用“集体主义”一词）是要和一种新的文学史相一致的，这种新的文学就是德布林称作“史诗”的东西。德布林是在一个很明确的方面（即对人的看法上）否定个人主义美学的。他希望文学表现的人物和环境是典型的而不是个别的，因为他不相信那种与其他个体截然不同的所谓个体特殊性；这一主张是建立在对人的**社会性**充满信心的基础上的。当我们把目光从被表现者转向表现者（即作者）的时候，我们就会看到同样的思想主张：作家本人也不该被看成孤立的个人，而应该被看成是同时传达许多声音的个人：他自己的声音以及他人的声音或者更确切地说公众的声音也就是时代的一种回声。新的史诗体裁应该是作家个人声音与集体回声的有意识对话。还应该避免陷入同样危险的纯集体主义和纯个人主义的陷阱中去。今天，要像古代社会的纪功诗人那样与当时社会的声音完全协调一致是不切实际的，然而，设想孤身独处、闭门造车也是有害的；应该把握住两者的相互作用。

二

布莱希特的美学与浪漫主义美学有许多截然不同的观点。他的“教育剧”与浪漫主义者鼓吹的艺术不及物论毫无相通之处，另外，看到艺术这个与浪漫主义美学不可分割的概念在布莱希特的理论中所占地位甚微也并不令人惊讶：以一个

概念把所有在自身找到其目的东西统一起来的作法对他来说意义不大。当他要解释(在《买铜》中)史诗剧是什么时,他并没有借助美学的分类,而是着眼于日常实践的分析。

> 提供一个史诗剧的基本模式还是比较容易的。在实践运用中,我习惯于为最简单的也可以说是"最自然"的史诗剧选择一个可能发生在任何一个街头的实例;交通事故的目击者向围观的群众介绍不幸是怎样发生的。

当然,在戏剧的"简单形式"与"复杂形式"之间仍有许多不同(为便于叙述,我们借用同代人安德略·若来斯《简单形式》中的术语),然而,这些不同是功能上的而不是结构上的:"艺术"(文学)诞生于"自然"(言语)。

> 从组织成分上讲,自然的史诗剧与人为的史诗剧没有本质的差别。我们的街头剧是简陋的;演出的原由、目的及手法都"不值一提"。但是,不能否认它是一件极有意义的行为,它的社会功能是清楚的并且决定着它的一切因素。(第557—558页)

艺术并不与自然相对立,文学语言与日常语言也绝非互不相容;二者互相转化。艺术文字处于言语关系的网络中;至于语言,应该像德布林所说的那样,从多义性方面来理解。因此,形式主义运动的终点正是布莱希特美学的出发点。

但是,布莱希特所关心的并不是这些,并且,他与德布林的接近也更有意义;他的"史诗剧"与德布林的"史诗小说"是

同时的。布莱希特乐于把德布林看成他的"精神父亲"之一，在给后者的一封信中，布莱希特这样说明了他的戏剧构想："实际上，只是要找到一种形式，这种形式能把您的小说不同于托马斯·曼的小说的地方搬上舞台。"(《全集》第八卷，《文集》第二部《文学与艺术》1967年版第64页)即使布莱希特并非总是如此颂扬德布林，在有关史诗这一概念上，他们还是有着精神上的亲缘关系的，因为，每次布莱希特引证德布林的时候，史诗一词总要出现："在一次讨论会上，伟大的史诗作家德布林对戏剧作了严厉的批评，他认为作为一种艺术体裁，戏剧根本无力真实地表现生活。"(《论戏剧》，《文集》第一卷第118页)"新戏剧应让位于史诗形式(不止一次地以小说家德布林的创作为依据)。"(第212页)然而，布莱希特赋予"史诗"一词的含义并非只是与德布林所指的意义相同。

这里，应该从布莱希特理论中最为人熟知的一个方面即对认同(Einfühlung，情感同化，共鸣)的著名批评出发。我们知道，布莱希特批评了非史诗化、亚里士多德化的古代戏剧，因为这种戏剧要求观众与剧中人物认同，这一点不难做到：观者、演员、人物三者混为一体。布莱希特认为——可能是错误的——古典的戏剧观并未预料到观众方面的其他接受形式；这可以作为净化理论之所以亘古不衰的解释。为了达到这一效果，他们企图使观众产生眼前发生的不是一幕场景而是一段真实生活的幻觉；让人觉得舞台就是只缺少第四堵墙的房间。并且这一传统也得到了主张优秀演员完全可以"乱真"的当代专家们(斯坦尼斯拉夫斯基学派)的赞赏。对这样一种倡议，布莱希特辛辣地嘲讽说："根本用不着演员的技巧，只要足够的酒精，就能使几乎所有人看见遍地都是老鼠，至少都是小

白鼠”。(第351页)

而史诗剧的新美学正是从这一批评的反面推导出来的：观众应该保持清醒，掌握批评的权力，避免认同的诱惑，而从事史诗剧创作的剧作家和导演们的职责就是帮助观众进行这种努力。作为作品的作者，他用于表现世界的形式不该是再现我们惯于理解的事物，而是应该使这些事物陌生化、间离化。对于这一手法，布莱希特首先使用的是 Entfremdung 一词(疏远、异化)，但是，不久在俄国形式主义及十几年前的什克洛夫斯基“陌生化”一词的影响下，他变换了词句。大概布莱希特在他去莫斯科并经常拜访布瑞克的日子里，对当时发生在俄国的事情(形式主义)有所见闻；或者是1931年，到柏林并结识了布莱希特的 S. M. 田特亚科夫[①]给他介绍过形式主义的情况。作为爱森斯坦[②]、梅耶荷德[③]、什克洛夫斯基和布瑞克朋友的田特亚科夫本人也是一个“先锋派”剧作家；30年代末，同样的命运也降临到他的头上，即在《简明文学百科》(苏联)有关作者生平的结尾处有这样一句很简洁的话：“非法镇压，死后平反”。看起来他和布莱希特倒是互相欣赏的：布莱希特用德语改编了田特亚科夫的一部剧作并把他称作“大师”；而田特亚科夫则成了布莱希特作品的俄译者。经过与田

---

① 关于田特亚科夫，可查阅弗里茨·米洛著的《发明与修正》中“田特亚科夫的美学”，柏林学院出版社，1976年版(可从求近的角度做番抽象)；还可参阅S.田特亚科夫本人著的《在艺术的左翼》，巴黎1977年版。布莱希特为田特亚科夫的悲剧性结局写过一首悼亡诗，并且他本人也从不相信田特亚科夫是有罪的。——作者原注

② 爱森斯坦(Eisenstein，1898—1948)，苏联电影导演，曾做过苏联著名导演梅耶荷德的助手。代表作有《十月》、《伊凡雷帝》等。

③ 梅耶荷德(Meyerhold，1874—1942)，苏联著名戏剧、电影导演。

特亚科夫的多次接触，布莱希特为了准确地传达俄语“陌生化”这个词的含义，就把他译成了他那著名的 Verfremdung (间离)或 V－Effekt(间离效果)。

同什克洛夫斯基一样，布莱希特认为这一手法是所有艺术共有的，并且乐于指出在古代(勃鲁盖尔①)和现代画家中：“当绘画夸张地强调客体的空洞形式的时候，就产生了间离(塞尚②)”。当然，布莱希特最经常的还是以戏剧为参照，并且不断地重复说作者应该首先能够传达出这种陌生化效果。“间离效果就是改变我们要让人理解并希望引起别人注意的事物，使日常熟悉、俯拾皆是的事物成为一种特殊的奇特的意料之外的事物”(第 355 页)。在实施这一手法之前，作家与观众都持有对事物约定俗成的看法，即认识事物却并不真正理解它。意识到这种感受的陈规，作者就在作品中引进一种不同的感受规范，这规范用之于作品也正是为了用之于观众。并且，由于间离效果，观众就不再与人物认同，于是就出现了两个主题而不是过去的一个主题。

为了产生间离效果，在作品中要具体使用哪些手法呢？一部语言的作品拥有许多层面；然而在每一个时代，文学的习俗都使得这些层面以一种固定不变的方式联成一璧。打破这种璧合，保存一些传统的因素，对另外一些进行改造，便能摆脱那种自动的感受。譬如，一个平常的题材如果用故做风雅

---

① 勃鲁盖尔(Breuguel，1525—1569)，尼德兰画家，作品有《收获》、《盲人》、《冬猎》、《农民婚礼》等。

② 塞尚(Cezanne，1839—1906)，法国印象派画家，有“现代绘画之父”之称。作品有《果盘》、《女浴者》等

的语言形式来表达则产生间隔,同样,一个"高雅"的体裁用俚语来表达而不是用比较讲究的文学语言也会如此。有时,从现在时到过去时或从过去时到现在时,从第一人称到第三人称等也会产生同样的效果。除了这些涉及作品本文结构的作用,还可以使附文发挥作用:例如,让人读出主要是为作者本人而不是为观众写的舞台提示;在这种时候,观众可以同时听到两种互相脱节的声音。所有这些手法都使人想起滑稽模仿文学,它保留了一些原文的成分并把其他成分改头换面,甚至让人听到作者的两种声音。在戏剧中,为了达到间离效果,除了这些行文的方法外,还存在着其他的手段,主要涉及到演出。因为演员在观众与人物认同之前就已经与人物认同了;为了破坏第二种认同(观众——人物),应该抵制第一种认同(演员——人物),并且主题的多样也应该取代主题的整一。布莱希特在《买铜》中写道:

当演员装出一副陌生面孔,完全抹掉自己的面孔时,间离效果就产生不出来。应该让人看到两副面孔的重叠。(第610页)

演员表演出他与人物的非认同、让人同时听到两种声音,这样就避免了观众与人物的认同。

演员应该是表演者,他应该使他所表演的人物陌生化并且不要在他的表演中完全抹去"他做了这个,他说了这个"的所有痕迹。他不该去完全变成他所表演的这个人物……他永远不该忘记也永远不该让人忘记他不是被

> 表演的人物，而是表演者。（第 553 页）

或者，用他早些时候一篇文章中惊世骇俗的说法，即“每一个人都该离异自身”（第 189 页）。

除了这种与人物关系的变化外，演员还可以不同程度地与观众发生关系，借助于与观众的直接对话、与舞台提示类似的动作，使人注意到人物之间的对话插入了作者与观众的对话。最后，他还可以改变自己与自己的关系，可以一边自我观察一边表演：“中国的（京剧）演员就是这样获得间离效果的：观众看见他们观察自己的动作。”（第 346 页）所有这些手法的结果是：演员并不是在**表演**人物的话语，而是在**援引**。“如果演员放弃了完全变成人物，那他说出来的台词就不像即兴表演而像一段援引文字。”（第 334 页）援引如果不是具双重叙述主题的叙述、不是在一句话中传达两种声音的情势又是什么呢？

导演通过使用除台词外的其他传播方法也可以在其中发挥作用。他的目的将不是使这些方法达到惟一的效果、达到完全的融合，而是使此一方法与彼一方法产生距离：动作与台词不相一致，这样产生的效果将使观众既注意到前者也注意到后者；对于音乐、电影、面具、布景在戏剧中的引进也是同样的道理：

> 所有戏剧的姊妹艺术的引进，并不是为了创造一种使它们自我背弃乃至销声匿迹的“完全的艺术作品”，而是要它们与戏剧艺术一道，以各自的方法，推动这一共同的事业，同时这些艺术之间的关系还要保持彼此间离。

(《浅论戏剧结构》第 698—699 页)

布莱希特的理想并不是一种完全的戏剧,而是一种以多样性取代整一性的不同一戏剧。

虽然间离效果不是史诗剧的惟一特性,但却构成它的精髓;史诗剧的所有其他特性都可在这里联结起来。布莱希特同样强调叙述者在舞台上的出现;叙述者正体现了作者的一种作用,物化了作者——观众之间存在着的交流。剧情的过去时与表演的现在时不该互为隐蔽,而应公共地共同存在。在再次引证德布林的时候,布莱希特重述了席勒关于史诗中情节独立性的思想:情节并不是惟一的行动的分担者,它们也并非全部导向惟一的制高点;它们的排列重叠("蒙太奇"效果)表现了它们的不一致性。"正像我们知道的那样,作者把一部剧分割成各自独立的片断,以使剧情跳跃性发展。他摒弃了那种从一幕到另一幕的不易觉察的逐渐过渡。"(第 605 页)史诗剧的特性也就是这种对不同一性及多样性的把握。

至于史诗剧何以必要,布莱希特的回答常常是典型地绝对化、反历史化的。实际上,他认为所有的理解、认识都要求一种主、客体的分离、一种间离;因此,史诗剧就不单单是适于某一历史时期的形式,而是通向真理的最好方法。"正是这种必不可少的间离(Entfremdung)才使我们能够理解事物。承认一件事物可'单独被理解',不正是放弃了理解吗?"(第 265 页)另外,不知为什么布莱希特的观点与亚里士多德关于惊奇是认识之母的观点很相一致。然而,认识是艺术的惟一目的吗? 正是在这里,布莱希特引入了历史的因素,他认为我们生活在一个"科学的时代",在这一时代

艺术的道路与科学的道路互相联系。“为使所有这些事物在他(即人)看来都是甚可怀疑的,应该发展伟大的伽利略用来观测摇曳星辉的那种陌生的目光”(《浅论戏剧结构》第687页)。但是,布莱希特对科学、理性、真理是否为最高价值并未表示怀疑。

在这一理论中,我们可以看到这样一种企图,它让人把不过是属于一个时代或只属于一个人——布莱希特本人——的价值当作万古不变的价值来接受。这里涉及到一种最糟糕的历史观:无意识和自我中心论。因为看来清楚不过的是,布莱希特的阐释不可能被严格接受:即便我们承认真理并非与文学毫无干系,我们也不能把他的“真理”与科学的真理等同看待;科学的陈述是有条不紊、真伪分明的,而小说中的词句完全是另外一回事。有什么东西能证明发现真理的方法应该是永恒的、普遍的呢?

然而,除了这第一种解释以外,布莱希特还做了另外一个说明。这一说明接受了历史性并与他的其他思想更相吻合,因为它在文学的变革与社会的变革之间建立起了联系。我们知道,这将是他在30年代与卢卡契所做辩论的意义所在,对后者来说,现实主义有一种精华,而这精华已被19世纪的古典作家(巴尔扎克、托尔斯泰)汲取了,我们应该永远对之向往;布莱希特则认为,现实主义是个内容多变的概念,一丝不苟的效能及与时代要求相统一是它的特性:如果在20世纪模仿19世纪的“现实主义”,就会变成“形式主义”。并且,在论及史诗剧的文章中,布莱希特常常强调艺术形式对于它所反映的现实的依赖关系:

> 为了把握新的题材，只能借助新的戏剧形式。能用抑扬格来谈论钱吗？“市场的行情，前天五十，今天一百，明天要更多的美元”。这是可能的吗？石油是很难进入五幕剧的。（第197页）

布莱希特这种观点的历史依据是：同一性的美学是和占统治地位的个人主义价值观相一致的，而在现代社会，个人正在逐渐失去他的统治地位。“个人的角度也不再能对之施以影响。”（第245页）代之个人起决定作用的是环境因素、情势和集体利益；这就说明了为什么在史诗剧中个别的人应该变成典型的人。而这又不能不使人想起德布林小说中的主人公：

> 伟大热情的个人并不是史诗剧中的启蒙者和质问者，问题总是由一定的情势提出来，个人通过他所接受的典型行为来回答它。（第193页）

同德布林一样，布莱希特也回溯到资产阶级革命时代与今天个人所起的不同作用，并对同一性进行了抨击、对多样性进行了颂扬。我们知道，间离的思想并非新发明，从古代到孟德斯鸠都有所实践，另外，自浪漫主义以后，我们在诺瓦里斯、雪莱、黑格尔的论著中都能找到对之所作的理论论述。然而，不论是对浪漫主义还是对什克洛夫斯基来说，间离只是涉及到更新对客体的观感，只有布莱希特强调了话语主体的双重性。

布莱希特与个人主义决裂了，但并未与相对主义分道扬

礁。同德布林一样，布莱希特提高了一个主体身上多种声音存在的价值；然而与德布林不同的是，他并没有明确这第二种声音的属性：它并不是全社会一致的声音，间离在四面八方发挥着它的作用；对布莱希特来说，两种声音总要优于一种声音，不论它的属性如何。“每个人都该离异自身”，而运动的方向则无关紧要。

布莱希特的其他著作还是削弱了他的这一构想，同时对这一理论实现的可能性提出了疑问。布莱希特并非总是清醒地玩味多种声音，在一部常常是极为单调的作品中，他都让人听到一种作为真实和毋庸置疑的意识形态的声音。这种事情的发生好像让人觉得布莱希特不可能设想出别的多种多样性而只能接受一种信条。对布莱希特作品的分析并非本文的目的，然而对我来说，很难不把这两种行为——多样性的主张和同一性的严格实践——联系起来理解：二者互为可能又互为辩解。间离效果并不以真理为准绳，而布莱希特却提前拥有了真理。相反，他所传达的教条主义真理，在“陌生化”或“间离”以后却更加吸引人。幸好，布莱希特的“史诗剧”避免了这些批评，超出了适于作者本人的两种信条：美学和政治；正因为如此，布莱希特才终于越过了教条主义和怀疑主义的双重暗礁。

批评作家

萨特、布朗肖、巴尔特

我这里要谈的是批评家——作家，而不是作家——批评家，即不是作家们写的批评，而是其本身已成为一种文学形式的那种批评，或者用一个现在用得太滥而几乎没有意义的术语来说，是一种写作批评；或者说，无论如何，其文学的一面得到了一种新的证明。为此，我选择了影响第二次大战后法国文学的三位代表人物（他们是否从事小说创作无关紧要），他们是：让—保尔·萨特、莫里斯·布朗肖、罗兰·巴尔特[1]。

一

萨特是位多面手，因此，在其哲学、批评及小说之间并没有明确的界线。为了顾及其他两位作家，我这里只谈他的有

---

[1] 莫里斯·布朗肖（Maurice Blanchot, 1907— ），法国散文作家、小说家、新批评派理论家。作品有《未来的书》、《失足》。罗兰·巴尔特（Roland Barthes, 1915—1980），法国结构主义文学理论家。著名作品有《写作的零度》等。

关文学的主要论著。说实话，萨特本人也不笼统地谈文学，而是谈文学的两大体裁：诗歌及散文。因此，我们应该分别地考察他对这两大文学体裁的看法。

在文学领域中，诗歌犹如绘画、雕刻、音乐等其他艺术，如何予以定义呢？

> 诗人乃是一些拒绝使用语言的人……他完全摆脱了作为使用工具的语言，最终选择了诗的态度，即把词语看作物，而不是符号。(《什么是文学》1948年出版，1969年再版本第17—18页)

语言功能的这种改变，导致了语言结构的变化：诗人的词语与他所唤起的事物相似，能指与所指建立了有机的联系。

> 词义……变得自然了……诗人……选择与柳树或榉木相似的语言形象……整个语言对他来说，就是世界的镜子……因而，在词与所指事物之间，建立了相互关联的双重关系，既表示词义，又具有神奇的相似性。(同上，第19—20页)

在《圣·热内》(1952)中，广博的摘录丰富了它的框架，但其基本模式没有任何变化。萨特为诗定义所采用的词义/意义之对立仿照了浪漫派的寓意/象征之对立的说法。浪漫派学说在这里不加任何掩饰地出现了，就像在莫里茨、诺瓦利斯、A·W·施莱格尔的作品中能读到的那样(即便更确切地说，萨特是通过瓦莱里、布朗肖或马拉美发现这种理论的)：诗

就是语言的不及物性及能指与所指之间的有机联系，是一种内在协调的形式。

萨特并不掩饰这种亲缘关系。例如，在《圣·热内》中，他经常参考布朗肖论述马拉美的文章，但有一点保留：在引用布朗肖后，萨特加了如下注释：

> 布朗肖补充说："可能，这种偷梁换柱才是一切书写物的真谛。"正是在这点上我不再追随他了。他本该从这一角度把诗与散文区分开来。（第288页）

因此，我们应该在散文方面探讨萨特所做的特殊贡献，至于诗歌，萨特只不过提起了他认为有些被人遗忘但又是一些普通真理的东西。

散文并不是在自身找到其目的的行为。在《什么是文学》中，萨特指出：作家—散文家"选择了揭示世界、特别是向所有其他的人揭示人的任务，让他们面对被揭示的客体承担起完全的责任"（第31页）。正是文学散文本身的形式才使他有责任地亦是自由地发挥着主人的作用，因为，"作家的世界只有通过读者的审视、欣赏及愤懑才能最深入地显现出来"（第79页）。因此，如果我的作品的意义最终取决于读者，我就会经常地促使他行使他的自由；同样，作为读者，我通过阅读行为本身，也承认作者的自由。这样才能解释为什么"散文艺术与使散文保持一个意义的惟一制度——民主休戚相关"，以及为什么"写作乃是要求自由的一种方式"。（第82页）萨特所说的介入，正是对文学散文这种固有功能的觉悟，尽管这种"介入"包含双重含义：一方面，作家之"介入"意味着作家必然具

有所处时代的特征、处于一定的"环境"之中，另一方面，作家又要起通向自由、超越环境的领路人的作用，"每说出一个词，我就更加介入到世界之中，也就更显露于世界之上，因为我超越了它、走向了未来"（第29页）介入的艺术不是从属于某些政治目的的艺术，而是觉悟其同一性的艺术。它与"纯宣传"（往往有人乐于把它们混为一谈）和诗的极限——"纯消遣"保持着同样的距离（第356页）。总之，散文（文学）具有一种超历史的社会功能，它并不是由浪漫主义者的个人主义和相对主义意识形态推导出来的，因为它涉及到了绝对价值："尽管文学是文学、道德是道德，在美学必需的深处，我们也感到了道德的必需。"（第99页）

在这一点上，《圣·热内》中的观点没有这般明确。毕竟在这里，对与诗人相对的散文作家来说，总是"语言被它所传递的意念抵销"（第509页）。在诗的晦涩面前，萨特赞成（散文的）清晰。该书中，萨特喜欢使用另一组对立的蕴涵，即：诗歌中的核心是诗人与语言，读者的作用纯属被动，而散文中的语言则是被动的，隶属于本质，即隶属于作者与读者之间的交流："散文就是建立在这种互相认识的基础上的"。（出处同上）然而，这种交流是一种社会行为，所以，散文有一种自在之外的功能：至此，我们仍然在浪漫主义模式之外。

然而，很快就会出现一个问题：萨特说，读者是文学的构成要素。

> 文学客体是一个只存在于运动中的奇特的陀螺，要使它显现出来，就需要一种称为阅读的具体行为，而这个行为能够持续多久，它也就只能持续多久。（《什么是文

学》第 52 页)

> 一切文学作品都是一种呼吁,写作就是向读者发出呼吁,请求他把我通过语言方式所作的揭示化作客观存在。(同上,第 59 页)

萨特这本书的全部结构旨在证明阅读以及读者的重要性:第一章的题目《什么是写作》的答案只有在懂得了《为何写作》(第二章题目及主题)以后才能找到;同样,只有通过第三个问题(及第三章):《为谁写作?》——全书的关键所在,才能理解《为何写作》。

然而,萨特认为,这个读者必定是处在时间和空间中的一个读者。文学行为的同一性就是这样历史地决定的。“即使作家觊觎永久的桂冠,他的读者对象仍是同代人,同胞,阶级及种族兄弟。”(第 88 页)读者的作用若受到限制,作品就会毫无意义;反之,正因为他的作用具有决定意义,整个文学所具有的普遍性便被消除了。读者(包括作者及作品本身的意义)的特性就是他(或它)的历史性(第 90 页)。萨特用一著名的比喻作结道:“据说,刚摘下来的香蕉味道更美,同样,精神的产物亦应就地享用。”(第 96 页)对香蕉来说不过是两可的事情,而对作品来说则成为一种迫切需要。作品最好的意义是由它最先面对着的读者们赋予的。第三章中间部分的法国文学史概况阐明了这一构想,因为,萨特在此划分了历史上作者与读者之间有着特殊关系的几个重要时期:中世纪、古典时期、18 世纪等,并揭示了这种关系对这一时期文学的馈赠。

这种结论是有些让人失望的。当然，这并非因为萨特的分析——定然——有失偏颇、略嫌仓促；纲领性文章不可能是别的样子；也并非因为它们所揭示的事实（作品的规定性取决于读者的期待）不存在。恰恰相反，我们知道，萨特的这一启示已被盛行德国达 20 年之久的"接受美学"大大发展了。它之所以令我们失望，原因是这样的：根据这种历史决定论的观点来看，所有的猫都是灰色的（更为严重的是，只能找到猫）：所有作家都为共同的公众写作，因此都同样受到历史的压力。但是，文学的直接经验告诉我们，在同时代的两位作家之间，存在着很大差异，而依据萨特提出的观念框架，我们很难把福楼拜与龚古尔兄弟区分开来。萨特一开始就提出文学是具体环境与普遍自由互相作用的场所，而发展到最后，这幅画面变得苍白无力：其中的普遍自由渐渐消失了。文学的历史决定论观念与浪漫派的相对主义相结合，而原该使散文与诗歌有别的所有差异最终变得微不足道，因为无论前者或后者，都受内在论支配，只有其属性发生了变化：前者属于历史范畴，而后者属于审美范畴。

萨特本人也意识到了这一危险，并且，在文学史纲要以后的篇页里，他自我辩解道："假使人们从（这篇文章）中可以看到哪怕是一点点社会学解释的企图，文章便丧失了一切意义。"（第 183—184 页）他又回到一开始就提出的辩证要求上来，并告诉我们说：他的目的在于"最终发现——即使是作为一种理想——文学作品的纯粹本质以及它所要求的读者类型，即社会类型"。（第 186 页）他还写道："处于具体环境是自由的一个必需的基本特征。对环境的描写是不会损害自由的。"（第 184 页）事情诚然如此，但萨特这些话也不过是一种

预期理由。[1] 自由与本质已经无影无踪了，我们能掌握的只有环境和社会，而这是不够的。或者更确切地说，萨特首先巧妙地把这些普遍的要求隐藏起来，然后又魔术般再现出来，作为对终点渺茫的赛跑的奖励："行为文学只有在无阶级社会中才能达到其全部本质。"（第 191 页）在此之前，在我们现在的世界里，"无论是凭借善还是完德，美还是真，任何教士（任何作家，任何知识分子）总是要站在压迫者一边，只能在看家狗与小丑之间做出选择。"（第 193 页）多么可悲的选择，多么平庸的结论。

文学只有在无阶级社会中才能实现其本质，而在现实世界中完全处于具体环境之中；人们会接受一个阴郁的现在，因为它伴随着一个美好的诺言，这样的说法正是"真正社会主义"国家所特有的思想结构。然而，我们直觉地感到，文学每时每刻都让我们生活于它所属的特定历史及永恒追求之中，它是自由同时又是决定论。人们企望能够阐明解释的正是这种直觉，而不是用仿马克思主义的乌托邦来欺骗自己。

为什么萨特最初的证明——读者的关联性——正确无误，而结论却如此令人失望呢？若把萨特的思想与我们将要谈到的在许多方面跟他相似的巴赫金的思想作比较，可能会找到答案。巴赫金亦总是特别强调读者的作用，强调读者与作者共同决定作品的意义。这并不是因为读者可以随心所欲给作品施加意义——这是一种不谨慎的行为，若以此为准则，我们就错了。而是因为面对读者写作的时候，作者预先体验

[1] 预期理由：又称"窃取论点"或"丐词"，是证明中以本身尚待证明的判断作为论据的一种逻辑错误。

了读者的反应，并且，作者本人也是他的前辈们的读者。但是，巴赫金说，除了这些具体的、历史的接受者（读者）以外，作者还设想出另一个接受者——“高级接受者”，这个接受者的理解力不受任何限制地绝对正确。

> 作者本人及其一切言语作品，永远不可能完全迎合现在的或最近将来的接受者的全部最终意志（最近将来的接受者也可能产生误解），所以他总是想像（或多或少对此有所意识）一种更高层次的相互理解……这是由话语（discours）的性质决定的。话语总是要求有人聆听，有所反响，但并不停留于最直接的理解，而是开拓出一条愈来愈远、没有止境的道路。（《语言创作的美学》第306页）

是不是萨特忘记了这个“高级接受者”才导致他得出了《什么是文学》的历史主义结论呢？

萨特本人可能对自己的这种理论亦不甚满意，因为，连他自己论述文学的作品都很难对此加以阐明。这些作品共四部（另有一些文章），它们是：《波德莱尔》（1947年）、《圣·热内，演员和殉道者》（1952年）、《词语》（1954年完成，1963年发表）以及《家庭中的白痴》（共三部，1971年、1972年）。这几部书的题目本身就暗示我们，它们研究的是四位作家（波德莱尔、热内、萨特本人及福楼拜）而不是四位读者。在分析过程中，读者一直存在，但这个读者不是存在于作品之外的真实的、历史的读者，不是的，确切地说，他是作品各自的作者在书中想像虚构的读者。结果，这些书中的读者还是坚定不移地站在作者一边。

事情就是这般毋庸置疑以至人们可能在是否把这些作品纳入“批评”范畴时踌躇不定：这些作品涉及的是“存在”的传记，其中两部作品(关于萨特和福楼拜的)尚未提到真正的文学创作就已经结束。并且，这也是萨特的明确意图。《家庭中的白痴》篇首就写道：

> 本书的主题：关于人，我们今天能知道什么？我觉得应从对一个具体情况的研究入手，才能回答这个问题，譬如说，关于居斯塔夫·福楼拜，我们知道些什么呢？(第一部第7页)

无疑，这“譬如”具有挑战意味。然而，萨特感兴趣的确实是人而不是作家。《圣·热内》的创作意图已然如此：“了解一个人的全部”(第530页)；而《波德莱尔》的结尾肯定说：

> 他所经历的近乎抽象的情形使他能以无与伦比的光耀证明这样一条真理：人造就自己的自由选择与他的所谓命运是完全一致的。(1963年再版本第245页)

因而，波德莱尔只是人类普遍真理的证明人——确实是特别雄辩的证明人——而他的文学在这一切中只占无足轻重的地位。

然而，这四部作品涉及的都是作家，这样的选择并非全属偶然。萨特在这些传记中捍卫的观点与《什么是文学》中提出的一部分问题吻合，这就是自由与决定论的关系问题。如果说在纲领性著作中，萨特近乎不情愿地倾向于决定论，那么在

这里，似乎为了更好地证明他并不站在决定论一边，他便以自由原则为护身符，正是因为如此，涉及到的就不再是读者大众；正是因为如此，“人的命运”与自由选择相一致。也许《圣·热内》的意图同样如此：“揭示精神分析阐释和马克思主义阐释——即因果分析的局限性”，“重新发现作家的自我选择”，“具体地再现解放的历程”（第 536 页）。

因此，生活是自由而不是命运。但文学作品又是怎样的呢？萨特没有直接研究这一问题，但他的全部实践可以作证。对照作品（就波德莱尔、福楼拜，我们除此还能对照什么呢？又有什么其他理由使我们选择这些“例子”、“这些证人”呢？）萨特分析了这几位作家的生平，为他们作传；人们很容易想到，只有由此及彼的因果联系才能说明这样的选择。结果，前面被抛弃的决定论又伴随着文学的历史主义阐释以及现代人的相对主义思想重新在这里大量涌现。可见，《什么是文学》第一章提出的拒绝研究“超越时间的信息”并不是虚假的。

《圣·热内》中有一条很长的注释，这条注释又另有附注两条，它们明确表明了萨特对批评的看法：批评是客观的，而不是主观的。这意思是说，纵然批评家在他所研究的作品（包括作品的时代、环境等）上表现出自己的个性，他最终还是屈服了存在于他之外的客体：

> 如果说客观性在某种程度上受到歪曲，同样它也被揭示了。（第 517 页）

> 当然，批评家能“强制”马拉美，随心所欲地解释他，这恰恰证明批评家也同样可以客观地现实地阐明他……

> 一部优秀的批评著作,能够向人们提供大量关于所研究作家的情况,以及一些关于批评家的情况……为了反对到处试图采用疲劳战术的泛泛而谈的主观主义,应该重新恢复客观价值。(第518页)

所谓客观性,即反历史主义思潮中不受任何背景(批评家的背景)支配的独立性。但,这究竟是哪种客观性呢?注释的两条附注列举了两条截然不同的例子:第一条强调"永恒真理":"笛卡尔撰著《方法论》",这属客观事实,并没有任何绝对("永恒",萨特语)的意义。客观事实只是批评工作的预备条件,真正的开始还须从对原文的阐述着手。第二条例举了一个更为有趣的反对主观主义的例子:"克雷孟梭[1] 说过'我反对死刑'"。而一向酷爱断头台的巴雷斯[2] 却说:"克雷孟梭先生不能容忍见到血。"死刑判决具有性质完全不同的客观性,这种客观性相对于事实来说是不真实的,然而,这确实表现了对普遍正义的向往,把它归结为个人爱好的表述显然是欺人之词。

然而,就是这种客观性在萨特作品中也是很少见的。在批评思考中,他站在巴雷斯一边,而不是站在克雷孟梭一边。否则,知道艺术家"总是站在压迫者一边"又有什么好处呢?在肯定了批评家应紧紧抓住"信息"后,为何又告诉我们:"批评家日子不好过,夫人不够赏识他,儿子们忘恩负义,月底又

---

① 克雷孟梭(G. B. Clemenceau, 1841—1929),法国政治家。创办《自由人》报刊。

② 巴雷斯(Maurice Barrès, 1862—1923),法国小说家、评论家、政治家。有长篇三部曲《自我崇拜》。

很拮据"(《什么是文学》第36页)？如果不是因为他们作品的意义像巴雷斯评价克雷孟梭反对死刑那样，远非客观普遍，而取决于他们的个人爱好，那么，要理解福楼拜和波德莱尔、热内和萨特的作品，为什么一定要描写他们的生平呢？

我们不要混淆萨特主观与客观对立的两种含义。在列举巴雷斯时，萨特的意思接近个别与一般的对立，可根据具体情况或与绝对的关系而改变。但在另一段文章中，萨特把主体与意志(和自由)、客体与服从(以及决定论)等同起来，只要我还没有承认客体拥有与我同等的尊严，只要我还没有授予他发言权，主体就是我，客体就是他人。

> 对我来说，只要我视他人为客体，我自己便是主体……首领较其部下永远不是客体，否则，他就不成其为首领，而对他的上级来说，他很难成为主体。(《圣·热内》第542页)

然而，谈到批评时，萨特逐渐地由第一种意思滑向第二种。为了反对主观的批评，他写道："对他人来说，人就是客体。"(第518页)

就这一点看，萨特的批评是很客观的(而在主、客观对立的第一种含义中，他的批评是主观的，和巴雷斯观点一致)。从萨特到热内、从萨特到波德莱尔、到福楼拜，他们之间并没有对话。一方面，是萨特在独白，俨然普遍真理的化身(既然所举的每个例子都证实了他的观点：波德莱尔和热内一样，都选择了自己的生活)。他环绕作者，四面包围他，再严格地把他化为客体。有人提示他，这样的研究方法用在热内身上，即

是把活人与死人等同。萨特抗议道:“为什么我要把他置于死地呢? 他并不妨碍我”。(第528页)这样,热内即使受了点打击,还是重新振作了精神。但是,宽容(“他并不妨碍我”)就够了吗? 另一方面,一些作家实际上被剥夺了发言权,而他们的作品也只剩下历史的主观性和事物的客观性。另一些作家丧失了超越他们自身境地的能力,而萨特本人俨然以客观真理的掌握者出现。如果主、客体之间完全是对等的关系,那么,作为已故军队的将领,批评家又凭什么可以掌握最高权力呢?

当然,要建立对话,必须相信共同探讨真理的合法性。而萨特却认为,在无阶级社会还没有实现时,要么真理是无可置疑的教条(存在主义哲学总是用这种断然的方式阐明的,尽管它所阐明的内容在书与书之间不断发生变化),要么真理便是特殊的,相对于一个背景、一个人的生平或一个环境而存在。正是在这种无休止的独白中,萨特不停步地直接从教条主义跨入了怀疑主义。

另外必须指出,萨特的作品不只是在于传递思想。要说明这一点,最好的方法就是看一看以下证明:萨特的批评作品使思想与作品的区分成为必要。这不仅是因为像人们所说的那样,它们写得“很好”。作品写得好,这是显而易见的。不仅因为作品流畅自如,还因为暗喻用得巧妙(“他的句子先包围对象,抓住并稳住它后,便折断它的腰,严严实实地将它盖住,然后化已为石,与对象一起同化”《什么是文学》第162页),以及论战性之激烈(“约瑟夫·德·麦斯特勒[①]与

---

① 约瑟夫·德·麦斯特勒(Josph de Maistre, 1753—1821),法国政治家、作家、哲学家,有著作《论主教》。

加洛蒂[1]先生之间存在着一种全然不属于才干方面的共同之处……加洛蒂先生控告我是掘墓人……我倒情愿当掘墓人而不是当走狗")。(同上,第308页、317页)通常,这种才华横溢的文笔可能不足以改变作品的思想内容,然而,事情恰恰正是如此。有人曾埋怨萨特的小说哲理性太强,幸而他的批评著作很接近小说。这并非因为小说写作本质上高于一切其他形式,而是因为萨特可能无意识地改变了我们对批评文字的认识(从而一举改变了我们对人类所有知识的认识)。萨特把批评描述成脱离某种主观性的客观性,这显然是简单了些,否则,萨特为何用这些新颖的形式写作呢?再说,《波德莱尔》只是一篇随笔,而《词语》几乎是一部自传。至于《圣·热内》,有人请萨特作序,他却拿来这么一本巨著。其中,他叙述作品,分析文体,又对两者的相异性发表感想。这样做有一个显而易见的(形式上的)危险:假如作品的形式——确切地说,这个不可避免的形式——不表示任何意义,这一危险将无法理解。《家庭中的白痴》也正是这样,只是在这里他赌输了:其设想被过量的发挥所窒息,作品虽不是不可卒读,终将无人问津。但是,惟冒险者才有失败。

我的意思全然不是说,我们应像萨特倡导欣赏诗歌那样(这是"浪漫派"批评的翻版),为了他的文字"本身"而咀嚼品味他的文字。我是说,萨特在实践中而不是在理论中发现了,在认识人及其作品的过程中,我们所采用的研究"形式"是与研究本身不可分割的。萨特富有隐喻的文笔同样是一种需

---

[1] 加洛蒂(Roger Garaudy, 1913—),法国作家,政治家,著有《20世纪的马克思主义》、《无边的现实主义》等。

要,而不是装饰。《圣·热内》只是一部批评著作,但阅读给人的感觉则犹如一种历险,这就是奥妙所在。至于为何这般,连接"散文"与"批评"的桥梁又意味着什么,目前我们还无法知道,但有一点可以肯定:由于萨特作品(并非其思想)潜移默化的作用,我们对批评的观念大大地改观了。

二

批评家布朗肖的作品如此杰出,反倒给我们提出了问题。清澈神秘的语言具有无可非议的吸引力,但最终却使我们困惑:任何用布朗肖以外的另一种语言解释其作品的企图,似乎都遭到无言的阻拦,人们几乎只能在默默地欣赏(惊愕)和摹仿(改写、抄袭)之间进行选择。1966年《批评丛刊》发表的论布朗肖专刊号更证明了这种摹仿(普莱[①]、德曼[②] 二位例外)。米歇尔·福科[③] 的笔下好像还是布朗肖在写作:"不可战胜的虚无"、"作为场所的空无"、"世界的无法之法"、"真实而又绝对遥远的、闪烁且目不可睹的存在"(第526—527页)。在弗朗索瓦兹·科兰的笔下也是如此:"沉默乃是言语,记忆便为遗忘,真理即谬误。"(第562页)之后,他又在让·普弗费的笔下出现:"从某种意义上说,无处恰是无尽空间的尽头。"(第577

---

① 普莱(George Poulet, 1902—),用法语写作的比利时评论家。有论著《人类时间研究》等。

② 德曼(De Man,1919—1983),美国当代文学批评家。

③ 福科(Michel Foucault, 1929—1984),法国哲学家、评论家。著作有《词与物》、《疯癫与文明》等。

页)有些人干脆公开宣称:“恐怕对他的评论只是某种改写……评论布朗肖而不受奇怪的诱惑、不为作者本人的声音俘虏,实属难能。”(J·斯塔罗宾斯基[1],第513页)“人们只能像布朗肖所作的那样,用‘大概’这样的方式表述这一切。”(勒维纳斯[2],第514页)改写或者沉默,仿佛是对所有企图理解布朗肖作品的人的恩赐。罗歇·拉波特用一妙语彼此兼顾,把两者结合起来:

> 掩卷之后,人们可能会思忖:“布朗肖的作品到底说了些什么?”于是,人们会感到很难作答,这个问题根本没有答案。一句话在说,但不表示任何意义,它只是说而已。一句空话,而不是一句关于空无的话。它并不指明什么,只是表示。通过这句话,未知被发现,但仍是未知。(第589—590页)

发现了这些明确的或者暗含的禁令后,如果仍然有人企图解开这种“奇怪的诱惑”之谜,努力弄清布朗肖究竟怎样看待文学及批评,那么他首先就会感到自己错了。然而,语言属于共同财产;词语、句型结构皆具有全然不属个人的意义。有人说诗歌不能翻译,而思想并不然。因此,在以他的名字发表的众多批评著作中,无疑包含着布朗肖的思想。这里,我就来充当鲁莽者,接受这个徒劳无益的角色,尽力用我自己的话把

---

① 斯塔罗宾斯基(Jean Starobinski, 1920—),日内瓦大学教授、评论家。

② 勒维纳斯(Emmanuel Levinas, 1905—1995),法国哲学家,作品有《胡塞尔现象学中的直觉理论》等。

这些没有意义的语言翻译出来。

布朗肖的文学思考始于对马拉美的几句话的评论。马拉美的这几句话不断地出现在他整个作品中。

马拉美说:"语言具有两种状态,一种是原始的、直接的状态,另一种是本质的状态。"对此,布朗肖评论道:

> 一方面是作为工具和方式的实用的语言,是行为、工作、逻辑和知识的语言。它是直接传递的、并像所有极好的工具那样在正常的使用中消失。另一方面,是诗歌及文学的语言,这里,语言不再是暂时的、从属的、日常的工具,而是力图在自身的经历中自我完成。(《未来的书》1959年,第247页)

日常语言这个词"供使用,具有常用和有用的特点。由于它,我们生存于世界,被置于这个目的和为实现目的而忧虑的世界中……本质的语言在这方面正与此相反,它本身就很庄重,令人敬畏,但并不强加于人。"(《文学的空间》1955年,第32页)在诗歌中,词语"不应该用于表明什么,亦不应该给任何人以发言权,它们的目的在于它们自身。"(同上,第34页)

诗的语言是不及物的,没有功用。它不表示意义,它只是存在。诗的本质在于对自身本源的探索。这些正是布朗肖在阅读马拉美作品过程中发现的浪漫派的共同之处。这些共同之处构成《文学的空间》及《未来的书》的主要理论。

这里,布朗肖的思想仿效了黑格尔的历史模式。两个世纪以来,艺术发生了双重变化:失去了拥有绝对、占据主宰的能力,而这种外在功能的丧失,由一种新的、内在的功能补偿

了：艺术日益趋向其本质。因此，艺术的本质，用同义反复的说法，就是艺术本身。确切地说，就是对艺术创作本身的可能性、对艺术起源进行的探讨(因而这种思想再次接近浪漫派推崇艺术的产生及变化的理论)。这样，布朗肖所用的关键词将是：起源、开始、探索。只有到了今天，艺术才在不能继续为神或为人的情况下，由神和人转为对艺术起源的执着探索。今天，

> 艺术想证实的正是艺术，它所寻求并企图实现的，正是艺术的本质……人们可以用许多不同的方式阐述这种倾向，但这种倾向正强有力地显示出一种在不同程度上，正按照自身的模式进行的运动，这种运动把所有艺术引向自身，使它们专注于对自己本质的思考，而成为现在的、本质的艺术。(《文学天地》第 228—229 页)

这点恰恰是所有真正现代作家、所有组成布朗肖万神殿的这些人所具有的共同特点。荷尔德林、儒伯尔、瓦莱里、霍夫曼斯塔尔、里尔克、普鲁斯特、乔伊斯、曼、布洛赫、卡夫卡、贝克特[1] 骤然聚集一起，就像现代人云集萨特身边一样，他

---

[1] 荷尔德林(Friedrich Holderlin, 1778—1843)，德国诗人，写有诗作《自由颂歌》、《人类颂歌》等。儒伯尔(Joseph Joubert, 1754—1824)，法国伦理学家，发表的作品有《通信集》等。霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal, 1874—1929)，奥地利诗人、剧作家，有剧本《冒险家与女歌唱家》等。里尔克(R. M Rilke, 1875—1926)，用德语和法语写作的捷克诗人、散文家，有诗集《果园》等。普鲁斯特(Marcel Proust, 1871—1922)，法国小说家、评论家，有巨著《追忆流水年华》等。布洛赫(Hesmann Broch, 1886—1951)，奥地利小说家，著有《梦游者》等。贝克特(Samuel Beckett, 1906—1989)，爱尔兰籍小说家、剧作家。著名剧本有《等待戈多》、《剧终》、《啊！美好的日子》等.

们都在证明着惟一的同样的一件事情。他们彼此可悲地相似,不断重复地说艺术是对艺术源泉的探讨。

这个模式的令人吃惊之处,不仅在于它毫无科学根据,比萨特提出的文学史模式更显得软弱无力,还因为它具有另一个极其黑格尔化的特征:过分推崇现在。布朗肖公开维护现在,并对此从不加以怀疑,他写道:今天,“艺术第一次作为对某种涉及本质东西的探索而出现”。(第229页)他还写道:

> 今天我们正明显地面临着一种非同寻常(大大超过法国大革命)的变化,在这一变化中,从前的——过去历史上发生的——一切动乱都汇聚一起,以导致与历史的决裂。(《无限对话录》1969年,第394—395页)

此时正是整个历史达到顶峰乃至消亡之际……

言语的不及物性,以及作品转向自身的渊源,这些也许构成了西欧某一时期某些文学创作的特点,构成了布朗肖所属文化的特点。但是,往日主张承认他人的必要性的布朗肖为什么这里只注意那些与他相近的人呢?可以反驳这样描述文学的例子众多,且容易联想,无需在此列举。为什么在宣称小说在别的世界、甚至在同样的世界里是“没有前途的艺术”的同时,布朗肖没有意识到小说若从不及物的言语、从对其本源的纯粹探索中分离出来,会发生一些令人惊叹的新变化呢?我们只能这样解释:既然布朗肖的作品本身成了不及物的言语——这个一直争论不休又毫无结果的问题——这说明其作品无形中接受了那种理想,并把它视为自己惟一的理想。他的作品明确宣布:我们(这个“我们”指谁?西方人?欧洲人?

还是巴黎人?)正处于历史不可逾越的最后时刻。纵使我们假定布朗肖对我们时代的描述是忠实的,为什么现在会是最后时刻呢?难道其中没有儿童心理学家所说的"自我中心幻觉"的痕迹吗?

布朗肖并没有满足于从事批评,或者顺便援引批评,他还专门为批评写了一篇短文,题目为《批评发展现状》,发表在他的作品《洛特雷阿蒙与萨德[1]》(1963年、1967年再版)的卷首。他的出发点基于一个他认为明显的事实:理想的阐释是自我隐蔽的,为理解作品而自我牺牲在祭坛上。人们可能会认为,这样的探索意味着文学与批评之间根本没有连贯性——前者肯定,后者隐没——并使批评家不能表达自己的声音。布朗肖的这种探索与本世纪初的历史批评(朗松[2]:"我们要求别人将我们遗忘而只去关注蒙田、卢梭")相符,另外,它也与当今以为用公式代替词句就可避免一切主观性的"科学"描述不谋而合。如果说布朗肖的这种理想与其他人的有什么区别的话,那就是,布朗肖的表述更加高雅。譬如,他说,批评好似飘落的雪花,落在钟上,钟颤动了,于是雪花就融化、消失,化为乌有。批评家"无所事事,惟一的工作就是让作品的蕴涵说话"(第10页)。"批评的语言没有延续性、没有现实性,它愿在作品创造性得到肯定的同时隐去。批评语言表述时,从不是它自己在表述"(第11页)。

尽管布朗肖与历史学家或"科学家"肩负着同样的理想

---

① 洛特雷阿蒙(Isidore Ducasse Lautréamont, 1846—1870),法国作家。萨德(Danatien Alphonse Fransois Sade, 1740—1814),法国作家。

② 朗松(Gustave Lanson, 1857—1934),法国文学史家,著有《法国文学史》。

(“内在的”和“浪漫的”)，但他认为批评与文学并不是截然相分的——恰恰相反。他没有像萨特那样仅写出优美的小说式的批评作品，他还把批评与文学的这种连贯性撰为理论。如果说布朗肖的出发点与其他“内在论者”一致，其结论却大相径庭，原因就是他的文学观与他们的文学观根本不同。在这些人眼里，一切都很简单：卢梭“想说”什么，把这个想说的东西说明即可。或者就是说，不管怎样，《新爱洛绮丝》[1] 总有个可以描述的结构。而布朗肖认为——我们前面已经说过——作品只是对作品本身的探讨。即使批评家隐去，作品亦不是能显示出完满意义的某种东西，因为作品本身亦在隐没，处于“消逝的运动过程”(第 12 页)。作品的证实是一种幻觉，作品的真谛在于对真实的漠视，用对作品本源的探究取代对真理的关注。文学和批评正是在这种运动中汇合：像任何文学作品一样，“批评与探讨文学经验的可能性联系在一起”，因此，“由于批评在作品前隐没，批评便处在了恢复自己这样一个关键时刻”。(第 13—14 页)

如果有人不同意布朗肖这种文学观，自然便不会像他那样写道：“批评——文学——对我来说……”(第 15 页)。但是，纵使不赞同他的观点，人们仍然可以维护他把批评行为看成对作品的完全内在分析的主张，从而建立对文学批评的另一条要求，即：放弃一切超验，放弃一切价值标准(布朗肖的这种要求又一次与历史决定论以及结构主义的设想吻合)。然

[1] 《新爱洛绮丝》是 18 世纪法国启蒙思想家、文学家卢梭的小说，小说借鉴 12 世纪年轻姑娘爱洛绮丝与她老师阿卜略尔的爱情故事，写 18 世纪法国一对青年人朱丽和圣·普乐的恋爱悲剧。

而，在布朗肖的学说中，文学与批评相互依赖：因为小说或诗歌"力图在一切价值之外得到肯定"，"它逃避一切价值体系"（第14页），又因为批评应当像接受这一构想的文学那样，才能接受同样的纲领：批评应该"与我们时代最艰巨、最伟大的任务联系起来……使我们的思想不受价值观念的束缚，把思想从价值观中解放出来"（第15页）。

这句话颇令人困惑，（当然，必须假定布朗肖的文章并非言之无物，而是言中有物。我不明白，为什么人们对此加以怀疑呢？）当今世界，"所有"价值都受到震撼，这是事实。人们可以认为这是不可抗拒的而屈服于无能为力；亦可以竭尽全力逆流而上，寻找能够相信的新价值。摧毁价值并不难，它每天在我们眼前发生。但是，把价值设想为一位暴君，要思想从他手中解放出来，并视这种解放为批评以及文学最重要的任务，这样的理想倒颇为新颖。

把"思想"从一切对价值及真理的参照、甚至从一切思想中解放出来，这是布朗肖的作品本身每时每刻都关注的。人们常常这样评论他：他的"我说"正是对一切"我想"的一种否定方法。他爱用的修辞法是矛盾修辞法，即同时肯定又否定。"文学可以通过保持永久的空无自我完成"，它是"深邃，是深邃的乌有"。（第13、14页）另外在《未来的书》中，他还写道："空的满"（第16页），"总是要到来，总是已经过去"（第17页），"虚即实"（第30页），"没有场所的空间"（第100页），"见又未见的一幅巨像"（第105页），"未完成的完成"（第176页），"然而同样并不与同样一样"（第271页），如此等等，不一而足（上面我们已经提过，这是"研究布朗肖"最简便的方法）。但是，同时肯定A和非A，这是对语言得到承认的方面提出质

疑，实际上也就是把话语抛到了真假与善恶之外。

因为，很明显，布朗肖所抨击的"价值"并不是惟一的美学价值。他并不简单地反对批评树立楷模，否则，这就不成其为"我们时代最重要的"任务。当布朗肖要求用"完全另一种……的肯定"(第15页)取代对真理和价值的参照时，这种虚无主义更加明确地显示出其思想倾向。这种要求毫无独到之处，它源于尼采及更远的萨德传统，主张以权力代替权利(萨德和尼采是布朗肖喜爱的两位作家)。

对文学，我们可以无所不谈，这绝不会使任何人感到不快。诗人便是为所欲为的鬼火。然而，布朗肖的这些言论超出了文学范围，大概正是这点才使我产生反感。在我们的时代，继第二次世界大战以后，纳粹主义及古拉格[①]被揭露出来，人们惊恐地发现，当人类抛弃了普遍的价值并用武力取而代之的时候，人类将会发展到何种地步。正是在这种历史时刻，布朗肖宣告，不仅不应该对摧毁的价值表示惋惜，而且，还应该让文学和批评一起加入进来，共同完成这项崇高的使命：用双脚进一步践踏这些价值。

有人会对我说，从政治的角度看待诸如文学这样的和平物是不公正的。然而，事实上，政治已经进入了布朗肖的作品。我们知道，战前，布朗肖曾经是某种犹太主义的代言人，随后又放弃了。我并不是要在这方面责难他，我想指责的是，恰恰在战后，他建议我们应该加入反对价值的斗争中。纳粹暴行的披露并没有动摇他的信念，尽管他在别处更加激烈、更

---

① 取自苏联当代作家索尔仁尼琴的作品《古拉格群岛》，作品反映了苏联劳改集中营的生活。

加威严地大谈灭绝人性的集中营。此时此刻这种情感上的变化并不突兀，正符合他的一贯原则。布朗肖的其他作品表现出对苏维埃集权制的无限宽容：意识到在他所珍贵的"哲学死亡"和十月革命之间有一种联系性时，与其放弃前者，他宁可选择后者。

> 十月革命不只是哲学逻各斯的圣显节①、神化和启示录，还是实现摧毁它的过程。一个半世纪以来，正是以哲学逻各斯的名义，就像以黑格尔、尼采、海德格尔的名义一样，哲学本身证实了，或者说完成了自身的目的②。(《友谊》1971 年，第 102—103 页)

还是在这种抛弃普遍价值的精神指导下，布朗肖批评雅斯贝尔斯把核危险与集权危险相提并论：

> 凡有自由哲学家不加审视、不加批判地议论集权主义的地方，他必有不少追随者，另一些人则大谈整个人类共同体的自由及其实现，而他们也有许多追随者。(第 121—122 页)

布朗肖抛弃了一切"旧的价值"(第 122 页)，又同时打发

---

① 圣显节：亦译"主显节"。意指"耶稣曾三次向世人显示其神性"。教会规定一月六日为此节日。

② "哲学死亡"这个问题及有关这方面的问题，我仅此一次冒昧地参阅了最近 L·费里和 A·雷诺发表的文章：《哲学死亡后的哲学研究》(1984 年第 28 期《争鸣》第 139—154 页)。——原作者注

了集权主义的支持者和反对者。由于缺乏任何普遍准则，这便成了纯粹的观点之争，大家各持己见（更不用说这一事实：布朗肖认为，苏维埃世界的居民都按照官方的意识形态思维，而雅斯贝尔斯之所以差点受到惩罚，只是因为没有抱着真正的批判审视态度）。

以上是布朗肖文学理论的政治方面，如果人们接受他的文学理论，必然就会接受他的政治方面。在他那里，相对主义以及虚无主义实现了某种完结。而他的作品，远非言之无物，而是醉翁之意不在酒。它们并不晦涩，而是主张蒙昧主义。布朗肖确实堪称批评作家，但是，我认为，他是已属过去的批评作家。

三

在我和罗兰·巴尔特之间一直保持着一种友好关系，直到他辞世，这种关系依然没有完结，所以，每当我要谈起他时，我丝毫不敢抱有公正的幻想：避开不适于我的东西而大谈与我相近之处，这是一种不可抗拒的诱惑。并且，我没有足够的勇气将他视为一个封闭的整体，像萨特研究热内一样，把他当作客体而层层包围。因此，在下面几页中，我所研究的不是罗兰·巴尔特，而是“我的巴尔特”。

我想，这种偏袒并不妨碍我在巴尔特作品中看到一切属于“浪漫派”综合症，因而不属于我现在研究的内容。在此，我仅提醒如下：在巴尔特的文学观中有两个明显属于浪漫派的特征：不及物性及意义的多样性。不及物性可能来源于萨特，

但巴尔特的这种不及物性遍及整个文学，而不只限于诗歌："文学行为……是完全不及物的行为"，"对作家来说，写作乃是一个不及物的动词"。(《批评文集》，1964年，第140、149页)正是这种不及物性形成了作家/写家(萨特的诗歌/散文以及德布林的诗/写作)之间的对立。模棱两可、多重的意义以及阐释的无穷性，构成了现代的共同点，很难循着它们准确的踪迹。在巴尔特的作品中，文学的这一特性形成了可读性/可写性、著作/作品之间的对立(总是第二成分更受推崇)：

> 作品是复数。这不仅意味着作品具有多种意义，还表示它完成意义的复数本身：一个不能减少的复数。(《由著作到作品》，《美学杂志》1971年第三期第227—228页，《语言的嘈杂》中再次出现)

正如我们从《什么是批评》(收入《批评文集》)这篇短文中所看到的那样，巴尔特的批评观同样是纯粹"浪漫派"的观点。斯宾诺莎要求放弃研讨真理问题，只关注意义的研究，巴尔特沿着同样的方向更向前迈进了一步。他认为，批评的任务"不在于辨析所研究作品的意义，而在于重新构造组成这种意义的规则和戒律"(第256页)，"批评家毋庸再次构造作品的信息，而只需要重新构造其体系"(第257页)，"批评的任务"是"纯属形式方面的"(第255—256页)：如此可怜的愿望。至于真理，该词包含的所有意义都遭到拒绝。另一方面，他把批评与逻辑牵强附会地建立在等同的基础上(之所以牵强，因为一方为经验之物，另一方并非如此)，以此证明批评应该只注意作品的"有效性"、内在的连贯性，而无须考虑意义。对巴尔特

来说，语言是批评明确的模式。但是，倘若语言作为一个整体不表示真假，每一陈述则可真可假。批评同样如此，它那没有表明的模式实际上是一种游戏，而不是语言：一套排除意义的法则体系。另一方面巴尔特拒绝接受文学涉及的惟一的真理是一致性的真理(在尔奴斯即孟德斯鸠伯爵)这一观点，认为批评无须对此关注。这点是毋庸置疑的。然而，文学从未乞求这一类的真理。普鲁斯特的小说是"真实的"，但完全是另外意义上的真实(斯宾诺莎探讨圣经的真理时并不是不知道这一点)。对巴尔特来说，目前多种思想体系、多种观点的并存，似乎是批评家应该一劳永逸地抛弃"借真实原则说话"(第254页)的充分理由。巴尔特因此把彻底的历史决定论(没有普遍真理的存在，只有暂时的意识形态)与对历史的漠视结合起来：他很明白，在他那里，批评对话"完全自私地偏向现在"。(第257页)

最后，在巴尔特不甚关注的普遍原则方面，除了相对主义，他还明确要求个人主义，尽管这种要求从历史角度看尚待商榷。发现这一点也并不值得大惊小怪：

> 两百年来，由于哲学和政治文化的影响，我们养成了过分推崇笼统的所谓集体主义的习惯。所有哲学都是集体的、社会的哲学，而个人主义则受到冷眼看待……我想，我们恐怕不应该被社会上流传广泛的这种集体超我道德以及它的责任、政治介入这些价值吓住吧！可能我们更应该采取让人不快的个人主义立场。(《声音的种子》，1981年《对话录》第289页)

然而,很久以来,个人主义已不再引起任何人的不快,甚至,这已成为我们时代"占统治地位的意识形态"。同样,萨德和尼采,这两位巴尔特和布朗肖都喜好的作家,亦不再能够引起轩然大波。

我承认,在巴尔特的作品中,所有这些思想兼而有之。但是我们不应该过分地看重这些思想。我这种想法的产生并不只是出于对他的同情,巴尔特本人的话语中亦流露出类似的要求。如果在巴尔特每篇文章中我们都能把这些话当作其思想的表露,那么,作品整体则告诉我们并非如此,因为,我们发现,巴尔特经常改变立场,提出一种思想后必然会放弃。这种经常的改弦易辙并不能用轻率来解释,而只能说,他对所有思想都抱着漠然的态度,正像任何代笔人一样,巴尔特所关心的就是给每一种思想找到最完美的表述,但这并不一定使他接受这种思想。在《罗兰·巴尔特》中,他还如实地自述道,他的写作是"语言的飞翔"(第96、142页)。"在周围这些体系中,他为何物呢?他是一间回音室,虽不能很好地再现思想,但能追踪词语。"(第78页)他还补充了出现在该书封页上的这句话:"所有这些应当看作是小说中的一个人物——或者说许多人物——说的话。"(第123页)

"小说"一词在此出现并非偶然。这些作者并没有接受的思想使人联想到虚构作品的法则:作者让作品人物说话,但不一定同人物的观点一致。批评与小说的区别是双重的:首先,在陈述句子的过程中,这些人物是看不见的(直到1975年《罗兰·巴尔特》发表,人们才从巴尔特自己那儿知道,他自己亦不相信这种观点。然而,在《什么是批评》中,没有任何迹象表明他不同意这一点,也没有任何迹象表明这只是"语言的飞

翔”)。其次,这些人物不是日常闲谈,而是大谈理论,发表权威性的演说,其真实性至关重要。因而,巴尔特可以这样评述自己:“至于我,我不自诩为批评家,确切地说,我只是把自己看作小说家,不是小说(roman)的誊写者;而是‘传奇’(romanesque)的誊写者”(《答复》,《如此这般》杂志1971年第47期第102页)。在《罗兰·巴尔特》中,他更明朗地说道:“这篇短评‘几乎’可以被看作是一部小说,一部没有专有名词的小说”(第124页)。作为陈述,评论与小说并不一样,前者涉及个人世界,而后者并不然。但它们的陈述方式相似:两者均属虚构,都是不对陈述负责的话语。

由此,巴尔特与其他批评家——作家汇聚一起。这并不完全因为他文笔讲究,还因为他把批评的真理性方向置于次要地位而强调其虚构或诗意方面(因此,语言不再为工具而成为问题)。他认为,这点才构成了当今批评的特征:

> 要说新批评具有某种现实性,便在于此:……在孤独的批评行为中,它远远地抛弃了科学的或者制度的借口,从此被证明为一种完全的写作行为。(《批评与真实》1966年第46—47页)

毫无疑问,巴尔特作品的创作形式本身就是对这类传统批评的挑战:谁能料想到《S/Z》[1]、《罗兰·巴尔特》和《恋人絮语》呢?这样的批评作品虽引起一些人的愤怒,但对另一些人来说则是莫大的快慰。巴尔特的作品属于这样一个作家的作

---

[1] 《S/Z》,巴尔特的评论作品。

品：命运的波折本该将他引向思想和知识的领域。

如果巴尔特真正写了小说，其特点一定早已消失殆尽了。在他垂暮之年，他曾计划用描写，用专有人名创作一部"名副其实"的小说，但他未敢肯定这计划是否能完成。他解释说，他"一直热望描写他所热爱的人"(《借端：罗兰·巴尔特》，1978年瑟里西讨论会[1]，第368页)，并准备用小说笔法诉诸文字。然而，在平生最后一部作品中，巴尔特惆怅地写道："所爱之物必败于笔下。"(《语言的嘈杂》)但是，不管怎样，即使巴尔特写了小说，他至多只是小说家中的一员，这就如同他在《明亮的房屋》(1980)中所做的一样，他的确自述了生平而成为自传作者，或者说成了回忆录作者中的一员(哪怕是最优秀的一员)。他的作品形式毫无创新。独到之处惟系于介乎两者的"差不多"一词。

我不赞成巴尔特对待真理的态度：文学与真理已经有了某种联系，而批评与真理的联系更为密切。但我同意他下面这个观点，即：批评行为的最终结果导致一部作品的产生，这才是最重要的。因为，阐释工作尽管属于认识范围，并不像对普遍法则所进行的观察或表述那样，只限于对事情的一种状态进行纯粹的陈述，阐释就是建造这个特殊的整体。无论是历史学、人种学、还是文学批评作品(毋庸说所有其他混合形式的作品)，这种建造属于对分析对象的肯定本身。在这方面，读者总是正确的，他们在人文科学这一领域中，可以忘却作品的思想，但不会忘记作品(尽管这样做未免有些不公正)。

巴尔特动摇了以作家为主体的话语，给笼罩着狂妄自大

[1] 瑟里西：法国巴黎附近的城镇，各种文学类型的学术讨论会常在此举行。

和自吹自擂风气的知识界带来了新鲜空气。但是,排除这种基本上是反面的预防作用,人们不禁要问:拒绝以真理为前景的话语又意味什么?这难道不是又接受了普遍相对论吗?巴尔特本人希望看到它是人的内部解体的反映。这是蒙田格言的现代变体:“人在他的一切方面和他的整体上都不过是东拼西凑、杂乱无章”。我们知道,布莱希特就很推崇单一主题的双重声音,并不考虑这双重声音的性质如何。一直十分崇拜布莱希特的巴尔特,在阐述自身的多重性时,自然不会忘记引用布莱希特:

> 如果布莱希特的这句话能够用之于我,我该是多么幸福啊!他说:“他在别人的头脑中思考,而在他自己的头脑中,全是其他人在思考、惟独没有自己。这才是真正的思想。”(《声音的种子》第185页)

承认他人和自己一样,他人在自身之中,这对人的思想来说,无疑是良好的开端。但是,巴尔特的全部所在难道仅仅如此吗?难道用他人,这个如此相对的准则就能充分地说明他人吗?我不是也能够在许多他人中区分出我所赞同的和我所反对的吗?若要重温我过去喜爱巴尔特的地方,我不会在这样的描述中找到:通过他的声音就能够听到其他人的声音。我想说的几乎相反:所有巴尔特(生平及作品)的最动人之处,就是巴尔特本人。我发现,巴尔特也曾有过类似的想法:

> 人生至此,在以我为借端的学术讨论会结束之时,我想说,我觉得,甚至敢肯定,我更多地使我的朋友们而不

是我的作品成功了。(《借端》第 439 页)

有人可能会说,这与文学批评风马牛不相及。事实并非如此。因为巴尔特论及文学时常写道:今天,我最珍惜的作品是那些表达最好而又没有进入个人范围的作品:像《罗兰·巴尔特》那样,既是隐秘的,又是公开的;既是主观的,又是客观的(批评),并且又一次介乎两者之间。

既然一定要把个人的与公众的区别开来,那么我补充如下:在 1975 年发表《罗兰·巴尔特》以前,我所看到的巴尔特在作品中完全主张主体的分散、存在的不真实性。但当必须用这个分散的主体构成作品的对象时,他改变了看法,尽管这种改变毫无惊人之处。他说:“我进一步使自己担当起主体的角色”(《声音的种子》第 313 页)。一次授课时,他同样说过:必须在恐怖主义和利己主义之间做出选择。这种选择说明了巴尔特 1975 年前后的变化。在这以前,仅仅在对待朋友和在生活方面他才是如此(非恐怖主义者),这以后,作品中亦是如此。他写道:

> 我讨厌冲突、争斗这类游戏主义。法国人好像很喜欢橄榄球、圆桌会议、赌博,以及诸如此类直接对抗的怪事。(《借端》第 299 页)

但是,这种利己主义与以前批评中有意无意表现出来的利己主义截然不同:他在作品中呈现的不再是一篇纯粹的话语(永远只是一种命令),而是表现一个人,他本人。作者不再提出人是怎样的,而是在不同程度上,成功地让每个人在所提

供的话语中选择自己的位置。当然,敢肯定:"我是这样的"无疑会比"其他人在我头脑中思考"这样的话危险性更大(但它的补偿相应也会更大)。

这样,其他人——巴尔特意识之外物质地存在的人——较之不得不接受强加于他们的共谋关系,可能由此会得到更多的好处,这正是他自己在母亲去世的时候竭力想弄清自己痛苦时的表述:"我所失去的,并不是一个形象(母亲),而是一个人。"(《明亮的房屋》第118页)一个人并不是他人或其他人,他只是他自己。承认人的相异性(而不再说我是他人,或者说其他人寓于我),简言之就是承认人、就是进一步放弃自我中心的幻想,仅此而已。假如我自奉为单纯的回音室,没有区别特征的他人便只能为我存在。相反,如果"我自己担当起主体",我会让他人享有与我同样的地位,从而尊重他。我发现,巴尔特在谈到自己的变化过程时,同样表示了这一点,请看下面的几句话:

> 渐渐地我产生了一种越来越强烈的愿望:我愿我收到的作品"容易阅读",我愿自己的创作亦"容易阅读"……这使我产生了一个古怪的想法(由于人道而显得古怪):"人们永远想像不出创作过程倾注了人类多少的爱(对他人、对读者)"。(《借端》第301页)

这种古怪的人文主义正是巴尔特作品新颖独到之处(而在日常谈话中,这种成分一直存在),我特别珍视这一点。在巴尔特和他的时代共有的虚无主义的陈词后面,我看到了他身上存在着的一种新的超验性,这种超验性并非建立在神的

基础上，而是建立在人的社会性、建立在人的多重性的基础上。看到下面的话，我很感动，哪怕话说得近乎笨拙："不管怎样，写作就是播下病菌。人们可以认为这是撒下了种子，从而进入了种子的普遍循环之中。"（《声音的种子》第339页）这番话是他在猝死之前几天和我谈话结束时说的。

人与人际关系

米哈依尔·巴赫金

在20世纪中叶的欧洲文化中，米哈依尔·巴赫金[①]是一位非常迷人而又神秘的人物。这种诱惑力不难理解：他那丰富且具特色的作品，是苏联人文科学方面任何成果所无法媲美的。但是崇敬之余，人们不免感到困惑：巴赫金到底是怎样一个人？他的思想特点又是什么？的确，他的思想如此多姿，人们有时甚至怀疑这一切是否皆出自同一个人的头脑。

巴赫金的作品是在1963年引起读者注意的。这一年，他在1929年首次发表的《陀思妥耶夫斯基》经过明显修改后再版了（初版时，这部作品就已经引起了人们的关注）。如果从作品的整体去考察，这部引人入胜的作品《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》已经暴露出了问题。作品大致由三个相当独立的部分组成：第一部分作者用哲学兼文学的语言，陈述并论证了陀思妥耶夫斯基小说世界的理论；第二部分探讨一些小型的

① 米哈依尔·巴赫金（Mikhail Bakhtine），苏联当代批评家。

文学体裁，诸如苏格拉底式的对话、古代梅尼普[1]式的讽刺以及中世纪的滑稽作品等。巴赫金认为，陀思妥耶夫斯基的创作就是源于这样一种传统；最后一部分是文体研究理论，并由对陀思妥耶夫斯基作品的分析加以阐明。

1965年出版的《拉伯雷》一书（1970年法文版）可以看作是论陀思妥耶夫斯基一书第二部分的扩展（相反——这是事实——也可以视这个第二部分为《拉伯雷》的梗概），但它与论陀氏的其他两部分的联系甚少：一方面，主题分析取代了文体分析；另一方面，这是一部叙述性的历史著作，丝毫没有谈到陀思妥耶夫斯基的哲学直观。然而，正是由于这部作品，专家们的注意力才转向了民间文化、狂欢节这些方面。

1973年，对巴赫金的研究发生了戏剧性的变化：据（苏联）很多可靠方面的消息透露，巴赫金是20年代末在苏联用别名发表的三部作品以及诸多文章的作者，至少是主要的合著人（其中两部有法文版：《马克思主义与语言哲学》，1977年；《弗洛伊德学说》，1980年。文章的译文见拙作《米哈依尔·巴赫金：对话原则》一书的附录，1981年）。对本已很难理解《陀思妥耶夫斯基》与《拉伯雷》之间联系的读者来说，这些书目的丰富只能增加他们的困惑。因为，20年代的作品让人听到的又是不同的声音：既有激烈批评的声音（受社会学及马克思主义影响），也有精神分析、语言学（结构的或非结构的）的声音，还有俄国形式主义诗学的声音。

1975年巴赫金去世。这一年，他的新著《文学及美学诸

[1] 梅尼普，公元前三世纪希腊诗人、哲学家，著有许多讽刺作品。以后指这类文学体裁。

问题》出版了，其中大部分文章为30年代所作。实际上，这些研究是《陀思妥耶夫斯基》文体研究的继续，并为《拉伯雷》（这部作品1940年完成）的主题研究做了准备。这些文章显示了两部专著之间的过渡关系，这样，我们便能够开始更好地把握巴赫金的作品。

最后，谈一下最新的发现（到目前为止）：1979年巴赫金的出版人出版了首次发表的新著《语言创作的美学》。主要包括巴赫金早期及晚期的作品：一部社会学阶段之前的力作，以及最后20年的笔记及残篇。随着这部汇编的发表，许多问题迎刃而解了。但是，另一些问题则变得更为复杂，因为，在人们已知的具有多重面貌的巴赫金之外，又多了个现象学家或“存在主义者”的巴赫金……

巴赫金的思想是个谜，这是事实。但是，我们无须给他强加一个人为的、可能并不存在的整体，而应该让他的思想变得能为人理解，这完全是另一码事。为达到这一目的，让我们回顾一下历史，努力找到这个问题——在20世纪的各种思想演变中，怎样确立巴赫金的地位——的答案。

早期的巴赫金是文学理论家和文学史家。然而，当他进入俄国知识界的时候，文学研究的前沿阵地正由一些批评家、语言学家及作家占据。我们前面介绍过，人们称他们为形式主义者（我们指的是“俄国形式主义”）。他们与马克思主义有着一些不确定的关系，但此时还未占据统治地位。但是，他们才智优越，其威望是无可非议的。巴赫金要确立自己在时代文学论争及美学论争中的地位，无疑必须与形式主义相联系。因此在1924年撰写的一篇长文中（1975年首次在《小说美学及原理》上发表），以及在正式署名为P. 麦德维德夫的《文学

研究的形式方法》(1928 年)这篇文章中,巴赫金两次做了努力。

巴赫金首先指责形式主义者不懂得他们自己的所作所为,没有就自己学说的理论基础及哲学基础进行思考。这并不是偶然的疏忽:我们在前面已经看到,形式主义者与所有实证主义者有一个共同点,他们自以为在实践科学、探索真理,却忘记了他们所依据的正是任意的假设。为了能够进行争论,巴赫金为他们担当起解释工作。他告诉我们,形式主义学说是一种材料的美学,因为,它把诗歌创作的诸问题归结为语言问题,从而导致了"诗的语言"这一概念的物化,使人们对形形色色的"方法"发生兴趣。结果,形式主义者忽视了创作行为的其他要素:内容(或世界的关系)和形式(这里的形式表示作者的参予)以及特殊的个体对非个人的一般语言进行的选择。美学研究真正的核心概念不应该是材料,而应该是建筑术,是构造,是作为材料、形式和内容相互结合并相互制约的意义上的作品结构。

因此,巴赫金并没有责难艺术与非艺术、诗歌与日常话语的对立本身,而是批评形式主义力图明确这种对立之所在。麦德维德夫写道:"诗的特征并不属于语言和语言的各种成分,而是只属于诗的构造。"(第 119 页)他还补充道:"诗学的研究对象,应该是怎样构造文学作品。"(第 141 页)然而,形式主义给诗及文学的定义并无两样:"在诗的创作过程中,陈述断绝了它与客体的联系,正如行为一样,客体存在于陈述之外……这里,陈述本身的实在性并不为任何其他实在性服务"(第 172 页)。

出此可以看出,巴赫金的批评是针对俄国形式主义的,而

不是针对他们的鼻祖浪漫派美学。他指责他们的并不是他们的"形式主义",而是他们的"唯物主义"。如果我们重新赋予"形式"一词以作品不同要素之间完全的相互作用与统一的意义,那么,我们甚至可以说,巴赫金比形式主义更加形式主义。巴赫金借用"建筑术"、"构造"这些备受推崇的同义词,正是想找到这种另外的含义。他所批评的,正是形式主义非浪漫派的一面。"材料美学"这样的表达法完全与莱辛在美学论著《拉奥孔》中把绘画与诗歌的特性归结为它们各自材料的理论吻合。因而呈现在我们眼前的就是莱辛以前的亚里士多德的传统及其抽象"方法"的描写,诸如悲剧的形象创造与修辞手段、情节变化与团圆结局、各个部分与各种要素等等。

上面我们看到,形式主义者不合常情及独到之处是他们从浪漫派的思想前提出发,从事(亚里士多德式的)"古典"描写,而巴赫金所做的是要恢复纯粹的浪漫派学说。当歌德对同一组拉奥孔雕像发生兴趣时,他已经提出了作品、整体及连贯性这些概念,而不再泛谈莱辛爱用的绘画及诗歌的一般规律。若把艺术品看作是主观与客观、特殊与一般、意志与戒规、形式与内容的融合,人们便停留在谢林及其友人的思想水平上。浪漫派美学推崇作品的内在性,反对超验,对超验作品的因素如隐喻、扬抑抑格韵及其他可感的方法不甚感兴趣。在指责形式主义者不懂得他们自己的哲学这一点上,巴赫金是对的。但是他本人的哲学却含有一层非常清晰的浪漫主义色彩。当然这本身并不是什么缺陷,但它限制了巴赫金的观点所具有的独特性。

不过,现在定论还为时过早。因为,我们上面谈到的仅仅是巴赫金20年代的两部作品。况且,即使巴赫金与浪漫主义

美学一直保持着联系(特别在小说理论方面),他的思想远远没有局限于此。另外,这些涉及美学普遍原则的全部问题在他的作品中只占据次要地位,或者说,它们只能作为一种过渡。今天我们发现,从 20 年代初到他垂暮之年,他不断回到另外一个主题上去,并对此倾注了主要的精力。这是一个更加特殊的主题,因为它只涉及到一个美学问题;但同时又因为这一问题大大超过了美学本身而显得更具普遍性:这个主题就是创造者与被创造者之间的关系,或者用巴赫金自己的话说,就是作者与作品人物之间的关系。考察这种关系,无疑是十分有意义的,因为,人们可以从中发现——在他漫长的脑力劳动的生涯中,类似的情况不多——巴赫金这方面的思想观点发生了惊人的变化。

最近发现的巴赫金的第一部作品正好涉及这个问题,我们可以从中窥见这位作者的原始立场。他的原始立场大致是:只有把生活作为整体从外部考察,它才具有意义,并有可能成为美学构造的一种材料;它应该完全寓于别人的视野中,而对作品中的人物来说,这个别人当然是作者。巴赫金正是把它称之为作者的"外在立场"(exotopie)。艺术创作是人际关系的一种最完美的典范:两人中的任何一个都完全寓对方于自身,使他臻于完善,并赋予他意义。这种外在的、居于主导地位的不对称关系是艺术创作不可缺少的条件。正如巴赫金所说,艺术创作要求"外在"成分的存在,也就是说,这些成分外在于内心的反省意识,并且对此种意识的整体构成不可或缺。关于这种不对称关系,巴赫金毫不犹豫地借用了一个非常有力的比喻:"艺术家的神圣性在于他是更高地位上的外在立场的化身"(《语言创作的美学》第 166 页。着重号是本文

作者所加)。

巴赫金并非不知道他所描述的是标准而不是现实。有些作家——譬如陀思妥耶夫斯基——忽视了作者必须高于作品人物这条美学法则,而给予作品人物与作者同样的地位,或者相反,他们使作者的地位发生动摇,把他降格到人物的地位。不管选用哪种方法,这些步入歧途的作家把两者放在同等的地位,导致了灾难性的结果:一方面,(作者的)绝对真理没有了;另一方面,作品人物的特殊性也没有了,只剩下一些个别的地位,而没有绝对的地位。一篇1929年发表的署名伏拉基诺夫的文章告诉人们,放弃绝对乃是现代社会的(可悲的)特征,人们怯于大胆地肯定,为了掩饰他们的犹豫,便躲在不同程度的援引后面,只通过引语说话。

这样一种外在立场优于一切的主张完全是"古典"的主张,这种观点认为,上帝常在,并身居其位,因而不能把造物主与造物相混淆,意识的等级不可动摇;作者的超验性使我们能够放心大胆地评价他所塑造的人物。但是,巴赫金并没有把这一主张坚持下去。渐渐地,他受到这种观点的反例陀思妥耶夫斯基的影响(或许是受到他塑造的陀思妥耶夫斯基形象的影响)。他1929年发表的第一部陀思妥耶夫斯基专论又赞颂了他在前面批评过的方法。前面提出的观念不是普遍的美学法则,而成为被巴赫金斥为"独白主义"的精神状态的特征。相反,邪恶的陀思妥耶夫斯基则成了既是世界观又是写作风格的"对话主义"的化身。从此,巴赫金不再掩饰他对此的爱好。

过去,巴赫金反对人物与作者平等,要求作者高于人物,而现在,他却不懈地重复:"在他(陀思妥耶夫斯基)的作品中,

构成主人公声音的方式就像通常小说中构成作者声音的方式一样。"(1963年出版第7—8页)"过去由作者完成的任务,现在由主人公完成。"(第65页)作者丝毫不比主人公优越,亦没有任何特别的语义可以把他们相互区分开来,他们两个人的意识享有完全同等的权利。"思想家陀思妥耶夫斯基的思想在进入了他的复调小说后……与作品中其他思想形象,在完全平等的基点上,进行一场伟大的对话。"(第122页)如布伯[1]所说(巴赫金已经这样说过),陀思妥耶夫斯基是第一位把作者与人物之间的关系与"我—你"而不再是"我—它"这类关系联系起来的作家。

因此,构成前面观念基础的、对绝对及其真理的参照现在被抛到九霄云外。巴赫金甚至写道:"只有摆脱了肯定或否定的束缚,思想才有可能得到艺术再现,这并不因此就把思想归结为简单的心理经验。"(第106页)"独白主义"小说只知晓两种情况,要么把思想当作内容,因而不是真就是假;要么把思想当作人物的心灵轨迹。而"对话"艺术涉及到第三种情况,像上面第二种情况一样,它在真假、善恶之外,但又不仅仅如此:作品中每种思想都代表了某个人的思想,并相对于所发出的声音、所致力的目标而存在。多样的观点——作品中所有人物的观点以及与他们融为一体的作者的观点——代替了绝对,这些观点之间没有优劣、没有等级。陀思妥耶夫斯基给美学(及伦理)领域带来的革命堪与哥白尼或爱因斯坦在物质世界的认识方面引起的革命媲美(这是巴赫金爱用的比喻):世界无所谓中心,我们生活在普遍的相对性之中。

---

① 布伯(Martin Buber,1878—1965),德籍哲学家,著有《我与你》等。

巴赫金始终认为，在当今世界，以绝对真理的占据者自居是不可能的。因此应满足于引证，而不应以自己的名义说话。巴赫金对诸如讽刺（现在他正是这样称呼这种陈述方式的）就是我们的智慧这类看法不再表示谴责或惋惜。今天有谁还敢宣称占有真理呢？放弃讽刺就是不审慎地选择"愚蠢"，就是限制自身，限制自己的视野（请参阅《语言创作的美学》第352页）：陀思妥耶夫斯基的报刊文章就是这样。惟一例外的可能性——但它并不因此使我们重新找到绝对——应是像海德格尔所要求的那样，倾听存在的声音（第354页）。

巴赫金的这些论证与几乎同时的让－保尔·萨特提出的观点如此相似，颇令人吃惊。在1939年《弗朗索瓦·莫里亚克[1]先生及自由》（《境地》第Ⅰ卷1947年）这篇文章中，萨特对作者高于笔下人物的所有小说创作提出了非议。虽然萨特还没有使用"独白"这个词，但他的观点与"小说"与"对话主义"等同的主张相去不远："小说家无权离开战场……无权进行评判。"（第41页）他只应该介绍他的人物。如果他进行评判，他便把自己等同于上帝。然而，上帝与小说是互相排斥的（莫里亚克正是不懂得这一点）："小说是由一个人为一些人创作的，而在神明的上帝面前，根本没有小说。"（第57页）像巴赫金那样，萨特把小说的这场革命与陀思妥耶夫斯基的名字联系在一起，并且和他一样，也把这场革命与爱因斯坦引起的革命相提并论，"真正的小说正像爱因斯坦的世界一样，没有给高于一切的观察家留有位置。"（第56—57页）还是像他那

---

① 弗朗索瓦·莫里亚克（François Mauriac，1885—1970），法国小说家、评论家。发表的小说有《爱的荒漠》、《黑夜的终止》等。

样，萨特提出了绝对消失这样的结论：小说中“绝对真理的引入”只能来自“技巧上的错误”(第 47 页)，因为小说家“无权作出绝对的审判”。(第 46 页)[①]

但是，巴赫金并不因此就希望别人把他的观点看作一个相对主义者的观点，但他又无法表明区别何在。他喜欢把他所提出的陀思妥耶夫斯基的复调与但丁的复调相比较，因为后者在永恒的天籁中同时让人听到天地间所有占据者的声音。但是，与陀思妥耶夫斯基“水平的”、“纯粹共存的”世界相比(《小说美学及原理》第 308 页)，巴赫金仅仅把但丁世界“垂直的”、亦即等级的特征当作次要的事实记录下来，然而，两者的区别还是显著的。如果这种区别确实存在，人们将很难看清陀思妥耶夫斯基与自诩为其代言人的巴赫金究竟怎样摆脱了相对主义！如果这是巴赫金的最终立场，那么我们虽可以不把他当作浪漫派美学主流的代表，但是至少应把他看作占现代世界统治地位的个人主义思想及相对主义思想的代表。

但是，事情还要复杂一些。当他表明这种思想的时候，他又让人听到了完全另外的一种声音。只是与以前发生的——青年时期论作者与人物关系的作品和论陀思妥耶夫斯基之间的冲突——所不同的是，这次冲突并不明显，亦不与时间的推

---

① 有趣的是，30 年后，当萨特读到巴赫金的作品时，没有能够从中辨认出自己的思想，只顾一味地批驳“形式主义”：“最近读了巴赫金对陀思妥耶夫斯基的评论，我并没有从中发现新形式主义——符号学——给旧形式主义带来了什么新内容。概括地说，我所指责的是，是他们没有目的，没有紧紧抓住他们的目标。这是些散碎而不成体系的知识。”(M·孔达和 M·里巴尔卡，《与让－保尔·萨特的一次谈话》，1971 年 5 月 14 日《世界报》)这完全是歪曲。人们不禁要问是否当时萨特已经患了失明症。当然，还有更严重的思想失明症。——原作者注

移同步。人们甚至可以怀疑巴赫金本人已意识到这一点。可以这样说，这种矛盾在巴赫金认为同质的肯定中乃是具有启发意义的不定性。可能正是这种不定性构成了巴赫金身上的新内容。

要了解这另一个——第三个——巴赫金，我们必须从巴赫金对陀思妥耶夫斯基的思想及立场所作的阐释开始，因为，陀思妥耶夫斯基的思想和立场对巴赫金本人的思想起了决定的作用。1880年，在论普希金的著名演讲之后，陀思妥耶夫斯基受到当时一位作家卡维林的质问，后者反对他的道德思想，并认为行为与信念完全一致的人才是行为道德的人。这是相对主义和个人主义信条的又一个翻版(各人是自己的法官)，实际上与巴赫金以为在陀思妥耶夫斯基那里找到的没有多大区别。但是，陀思妥耶夫斯基在答辩的提纲中讲到：

> 仅仅用是否忠于信念来衡量道德是不够的，还应该不断地给自己提出这样的问题：我的信念正确吗？然而，惟一可以证明的方法便是求助基督……我不能把焚烧异端分子的人看成是有道德的人，因为我不能接受您的理论。按照您的理论，有道德就是与内心信念一致。其实，这只能说是忠诚……而不是道德。我有楷模，有自己的理想道德——这就是基督。我问：难道基督会焚烧异端分子吗？不！这就意味着焚烧异端分子是不道德的行为……当然基督也犯错误——这是被证明了的。但我还是同样热烈地爱他：我更愿与错误在一起，与基督在一起，而不愿与您为伍。(《文学遗产》第八十三卷见674页及下页)

由此可见，陀思妥耶夫斯基要求超验的存在，并把忠诚(对信念的忠实)与真理相区分。另外，他还要求把人类的真理具体化，而不是让它总停留在抽象上：这就是基督形象的意义所在。这种具体体现的人性化了的真理比抽象的真理更为优越，因此，当两者发生矛盾时(基督的“错误”)，应选择前者，这是道德真理的特点。

巴赫金熟悉并援引过这篇文章(《陀思妥耶夫斯基》第130—131页)。从他对这篇文章的评论中，我们完全可以看出他阐述陀思妥耶夫斯基的方法。他写道：“陀思妥耶夫斯基宁愿与基督一起站在谬误一边”。(第131页)以后又写道：“陀氏那里真理与基督对立。”(《语言创作的美学》第355页)这样不公正的解释近乎歪曲，因为，陀思妥耶夫斯基并没有把真理与基督对立，而是把它们等同起来并使之与“观点”或“信念”的哲学对立。并且，他只是附带地把道德世界中具象化的真理与抽象的真理对立起来，目的是为了表示对前者的偏好。但是承认这一点，巴赫金的阵地就将被摧毁，因为，他与卡维林的观点如出一辙，认为“陀思妥耶夫斯基笔下的所有主要人物，作为观念的人，在观念确实占据了他们个性的深处这一条下，完全是无私的”(《陀思妥耶夫斯基》第115页)：这难道不是对忠于信念的杀人犯拉斯柯尔尼柯夫、妓女索尼娅、杀父同谋伊凡[1] 和幻想成为罗特席尔德[2] 的“少年”进行道德审

---

① 拉斯柯尔尼柯夫、索尼娅：陀思妥耶夫斯基著名长篇小说《罪与罚》中的人物。伊凡，陀思妥耶夫斯基著名长篇小说《卡拉马佐夫兄弟》中的人物。

② 罗特席尔德：德国犹太籍银行家。

判吗?

陀思妥耶夫斯基在未完成的小说《一个大罪人的一生》的提纲中这样写道:

> 但愿生活中的**主导观念**能够清晰可见,也就是说,尽管**没有用词语表达所有主导观念**,让它总是个谜,但应该让读者永远看到,这是神圣的思想。

巴赫金在证明他的论断时也引用了这部作品(《陀思妥耶夫斯基》第 132 页)。但是,陀思妥耶夫斯基并没有在作品中放弃在世俗思想与宗教思想之间划分水岭,他只是决意不用字眼直接表白,而是间接地暗示这种分界。巴赫金在其他地方写道:"陀思妥耶夫斯基没有表白的真理(上帝的吻)"(《语言创作的美学》第 353 页):但是,在宗教裁判所的法官面前,基督的沉默并不意味着放弃真理,而是因为真理超过了词语可以表达的范围。真理应该是具体的,但同样应该是间接的。然而,不管怎样,有一点可以肯定:对陀思妥耶夫斯基来说,真理是存在的。

在巴赫金援引陀氏的这些论据中,让我们再补充 1873 年《作家手记》中的另一条论据。这是陀思妥耶夫斯基对一位民粹主义作家的剧作所作的评论:

> 作者过分沉醉于其作品人物之中,没有片刻的勇气冷眼旁观。我们觉得,仅仅以真实的方法来表现人物的特征还不够,无论如何还应该用自己的艺术观点加以阐明。真正的艺术家决不应与笔下人物处于同等的地位,

满足于人物自身的真实性，如果这样，他就无法达到印象的真实。(《陀思妥耶夫斯基全集》第二十一卷 1980 年第 97 页)

当然，这段引文出自陀思妥耶夫斯基“愚蠢”的报刊文章，这是事实。

巴赫金把作者与人物平等这种观点强加给陀思妥耶夫斯基，这不仅与陀思妥耶夫斯基本人的意愿相悖，而且，说句实话，这种平等的观点在原则上就无法成立。巴赫金差不多自己也承认：上面援引的陀思妥耶夫斯基的“主导观念”的作用几乎被他缩减为零：“只能指导对材料的选择和安排”。(《陀思妥耶夫斯基》第 132 页)但是，这个“几乎”却非同小可。巴赫金在另一部作品中指出，在陀思妥耶夫斯基那里，“作者只是作为对话的参与者(又是组织者)”。(《语言创作的美学》第 322 页)但是，这个括号却否定了它前面那句话的所有绝对性。如果他是对话的组织者，他就不只是一个简单的参与者。

巴赫金似乎混淆了两件事：第一，他以为作者在作品中表现的作者的思想与作品各人物的思想可以分庭抗礼；第二，他以为作品与作品人物可以平起平坐。然而这种混淆是不能允许的，因为，作者既表现自己的思想，又同时表现作品其他人物的思想。我们说，只有当陀思妥耶夫斯基与阿廖沙·卡拉马佐夫合二为一时，巴赫金的结论才可谓正确。人们于是可以说，阿廖沙的声音与伊万的声音处在同等地位上。然而，事实告诉我们，陀思妥耶夫斯基一人创作了《卡拉马佐夫兄弟》，是他表现了阿廖沙，也表现了伊凡。陀思妥耶夫斯基并不是他作品中许多声音的一种，而是作品惟一权威的创造者，与作品

中的所有人物根本不同。因为，这些人物各人只能代表一种声音，而陀思妥耶夫斯基是这些众多声音的惟一的创造者。

令人吃惊的是，巴赫金本人在他的晚期作品中亦多次反对这种混淆，特别是在谈到“作者形象”这个他认为非常错误的概念的时候（请参看《小说美学及原理》，第405页；《语言创作的美学》，第288，353页）。巴赫金说：“在作者与人物，包括‘作者形象’（或‘作者化身’）这个特殊人物之间，永远存在着本质区别。”

> 作者永远不能成为他的作品的一个组成部分，成为形象而隶属客体。他既不是被创造的人，也不是有待创造或正在创造的人，而是纯粹的，从未被创造的创造者。（《语言创作的美学》，第288页）

然而，我们惊奇地发现，巴赫金用于辨别作者的繁琐定义很适用于它的原始背景（比如让·司各特·埃里吉内[1]作品）中的上帝，并且仅仅适用于上帝。

的确，巴赫金发现了陀思妥耶夫斯基作品中的一个特点，但他的表达方法有误。陀思妥耶夫斯基的伟大之处在于同时在同一水平线上表现众多的意识，而且个个都栩栩如生。但是，作为小说家，他并没有因此就相信真理是最终的前景。绝对可以不在一个人物身上体现（人不是基督），但绝对可以为他们共同的追求作调节准绳。当巴赫金承认多重的意识不一

---

[1] 让·司各特·埃里吉内：9世纪哲学家、神学家。出生于苏格兰或爱尔兰，后入法国籍。作品有《论博爱丝》等。

定与多重的真理关联时，他似乎便间接地承认了这一点：

> 必须指出，从惟一的真理这个概念本身根本不能引出需要惟一单独的意识这样的结果。人们完全可以承认并认为惟一的真理要求众多的意识。(《陀思妥耶夫斯基》，第 107 页)

那么，人们不是也能够承认多重的意识并不要求放弃惟一的真理吗？

巴赫金引用并详细评论过陀思妥耶夫斯基的一句话，在这句话中，陀思妥耶夫斯基没有把自己定义为“心理学家”，而是定义为“更高意义上的现实主义者”。这表明陀思妥耶夫斯基并没有拘泥于表现内心的真实，他还表现了存在于他之外的人，并且这些人并没有化为惟一的意识(他本人的意识)：人有别于人，这就意味着他们必然是多样的。人的多样性构成了人的存在本身的真实。这乃是巴赫金对陀思妥耶夫斯基发生兴趣的真正原因。的确，如果人们现在企图纵观巴赫金全部精神生活的历程，他们就会发现他的统一性在于坚定地**相信人际是构成人的要素**。从论陀思妥耶夫斯基以前的作品直到晚年的残篇，这个信念始终如一。实际上，这是不能简单归结为个人主义的那种思想的最一般的表述。正是为此，巴赫金才不懈地寻找这样一种东西：在我们现在看来，它正是用来表述同一且惟一思想的不同语言。根据这一点，我们可以把这个不同的语言，按照他所观察的这种思想的活动范围的性质划分为四个阶段(四种语言)：现象学，社会学，语言学，历史文学。而在第五个阶段(晚年)，巴赫金企图把这四种不同的

语言作一番综合。

巴赫金致力研究作者与人物关系的处女作可以说明现象学时期。他把这种关系当作两个存在物(人)之间关系的特例,因而转向对这种关系的剖析。但是,随之他发现不能把这种关系看作是无关紧要的(可有可无的),相反,它是必不可少的。有了它,人才能构成整体,因为人的实现只能来自外部,通过别人的眼睛完成(这又是萨特的读者所熟悉的主题)。巴赫金在论证这一点时,紧紧抓住了人的两个方面:其一是空间方面,指人的身体:我的身体只有从外部或在镜中才成为整体(当然,毫无疑问,别人的身体在我眼里也是一个完成的整体)。其二指时间方面,涉及人的灵魂:惟有我的生和我的死能够使我成为整体。然而,不言而喻,我的意识无法从内部了解这些。因此,他人既是人的构成要素又完全不与他人平等:人的多样性不是在数量众多的"我"处找到意义,而是在于每个人是他人必要的补充。

三部由巴赫金的朋友及合作人署名的作品,完成了他的社会学和马克思主义阶段。他们不但反对主观的心理学和语言学,而且反对经验主义理论。前者的行为仿佛人孤立地生活在世界上,而后者则拘于人类相互作用中可观察事物的认识。巴赫金和他的朋友们首先肯定人的社会性:构成人的要素的语言和思想必然是在人与人之间进行的。

正是在这些年中,巴赫金为奠定新的语言学——用他后来的话说,就是"超语言学"(现在大多使用"实用语言学"一词)——的基础竭尽了全力。这种语言学的研究对象不再是陈述,而是陈述行为,即语言的相互作用。结构语言学和形式主义诗学把语言归结为法则,忘记了话语首先是两个人、两个

本身受社会制约的人之间的桥梁。巴赫金对此作了批判，并在《陀思妥耶夫斯基》的最后一部分以及在长篇评论《小说中的话语》中，为研究语言的相互作用提出了积极的建议。其中他还特别分析了作品中的各种声音与陈述行为明确的主体声音交融的方式。

历史文学时期始于30年代中期，包括两部长篇巨著：一部论述歌德，一部论述拉伯雷，只有后者留传至今（前者只剩一些片断），另外还有一篇很长的漫谈，其中使用了时空结构①（chronotope）这一概念。巴赫金认为，文学一直以两种不同的方法玩味着在说话人意识里出现的多重声音：要么作品的话语本身是同质的，但这样它就与普通语言学的规范大相径庭；要么话语在作品的内部本身呈多样性（"异质性"）。正是这第二种传统，引起了巴赫金对文学内部及外部事物的极大兴趣，从而开始了他对民间节日、狂欢节以及笑的历史的研究。

这些广泛地探讨的每个部分都可以在各自的领域中得到评价。但是有一点很明显，它们全部属于一项共同的构想，这个构想不再能与个人主义思想相容。个人主义思想导致巴赫金得出众多的其他结论。巴赫金提出陀思妥耶夫斯基完全是站在"孤独领地中没有出路的文化"（《语言创作的美学》第312页）以及存在自足思想的对立面，这是言之有理的。为了进一步区分这两种学说，巴赫金有时把"自我中心"与"主观主义"对立起来，后者把自己局限于"我"字，而前者建立在"我"与"他人"的关系上（请参看第370页）。但是，他认为，最能体

① 时空结构是借用了爱因斯坦的概念。

现陀氏世界观的这个比喻无法适用于他的其他理论。然而，这个比喻却提出了不可消除的人际关系的实质：

> 若要为陀氏找到一个包容他的世界的形象、一个存在于他自己头脑中的形象，那就是集一切罪人与义人、作为各种灵魂共同体的教会。(《陀思妥耶夫斯基》，第36页)

但是，教会并不是享有平等权力的各种声音的简单的较量，而是由个人所占据的有质的不同的场所，它只有秉承共同信仰才能存在。

"超人"的确存在——但不是尼采意义上的高于别人。我是他人的超人，就像他人是我的超人一样：我处于他的外部(我的"外在地位")，所以我有把他看作整体的优越。但同时，我不能为所欲为仿佛没有其他人的存在：知道他人也能够看见我，这从根本上决定了我的地位。人的社会性建立了人的道德，不是同情、不是一般的抽象，而是承认人际的这一构成特点。不仅个人不能化为概念，而且社会也不能分为个人，即使个人在数量上相当可观。我们不妨想像这样一种外在的东西，它既不能与简单、纯粹的优越融为一体，又不能让我把他人变为物。这就是我们在爱、在坦白、在道歉或是倾听别人说话这些行为中见到的东西(请参看《语言创作的美学》，第325页)。

这样的语言暴露出基督教的影响。我们知道巴赫金在他的个人生活中一直是教徒(正统的基督教徒)。在一些发表的文章中，对宗教明确的几次引用更能确立他的立场。基督教

与之产生之前的各种学说、尤其与犹太教根本没有联系,表现在它不再认为上帝是我的意识声音的化身,而是存在于我之外的存在,并为我提供我所需要的东西。我应该爱他人,而不应该爱我自己,但是他可以、也应该爱我。基督是理想化的他人,一个完美无瑕,无所不在的他人:“我待他人如何,上帝便待我如何”(《语言创作的美学》,第52页)。因此,基督的形象不仅提供人与人关系的典范(不平等的“我”与“你”和作为必要补充的“你”),另外,由于他**只是他人**,所以他又体现了终极界限。对基督教的这般阐述属于俄国宗教传统中基督学研究潮流。而这一潮流是陀思妥耶夫斯基非常熟悉的。因而,巴赫金断言,基督之于人,犹如陀思妥耶夫斯基之于他的作品人物(可见,这并不等于把他放在他的人物同等的地位):

> 换言之,让人能够永远不断地揭示自己(内在的发展)、惩罚自己、反驳自己,这就是上帝对待人的行为。(第310页)

若把巴赫金(或许应该说是陀思妥耶夫斯基)对绝对他人的解释与另一著名的论述相比,人们就可看出这种解释的独特性。那就是卢梭在《忏悔录》未完成的前言中,把自己比作一个完全的他人时说的一段话。他把自己放在自身认识的基点上——这是一个所有人都会遇到的事情,而且他把自己的生平奉献出来作为他们可能的对照点。

> 为了让人们能够学会估价自己,我所作的努力乃是让他们至少能有一件可以比较的东西,使我们各人能够

认识自己,也认识他人,这个他人就是我。(《卢梭全集》,第1卷,第114页)

两者的重要区别,不是因为这种万能的中介具有人性或是神性:巴赫金的基督具有充分的人的形象;亦不是因为卢梭自己担负他人的角色,而巴赫金让别人而不是他自己承担这种角色。主要的区别在于,在卢梭这句话中,他人只是作为已经完全构成的自身的对照物,而在巴赫金那里,他人参加这种构成本身。卢梭在对一个已经存在的客体的认识过程中,才看到他人的必要性,而巴赫金的基督在人的具有建设性的相互作用中完成他的使命。卢梭的世界是自足的原子世界,其中,人际关系只限于比较,而巴赫金(以及陀思妥耶夫斯基)的世界懂得——要求——单方面的超越,这里人际并不只是分割两者的空间。因此,这种观念不仅比另一种豁达,而且还更真实。萨特在《圣·热内》中写道:

过去我们长久地相信18世纪留给我们的社会原子说,我们以为人先天就是一个孤立的实体,后天才进入与其同类的交往……现在,我们知道,这些全是无稽之谈。事实告诉我们:"人的现实性""寄寓社会"与"世界之中"。(第541页)

因此,在巴赫金的思想体系中,绝对无疑占有一席之地,即使他自己不一定随时准备承认这一点,即使这种绝对属于别具一格的超越:不是"垂直的",而是"水平的"或"单方的"超越;不是本质的,而是立场的超越。人们只能接近一些相对的

和不完全的价值和意义，但是他们却把完整的意义和绝对的价值当作远景。他们向往着与“**最高价值**”（以绝对为界）的沟通（《语言创作的美学》，第369页）。

现在让我们回过头，重新考察巴赫金在美学历史中所站的立场——不是按照他自己在这儿或那儿的表白，而是根据他在最具特色的哲学选择中表现出的立场进行考察。他是怎样看待文学、又是怎样看待批评的呢？

要了解第一个问题，首先应该承认这一事实：巴赫金在实践中，不一定要批判文学的形式主义的定义（用另一种批评取而代之），确切地说，他只是拒绝寻找文学的特性。这并非因为这种使命在他眼里毫无意义，而是因为寻找文学的特征只有结合特定的历史（文学的或批评的）才有意义，因此不配占有人们所给予的中心位置。他认为使文学与文化——作为一个时期各种话语的“区分”单位——相互交织的所有联系，才是目前更重要的（请参看《语言创作的美学》，第329—330页）。这就是他（正如布莱希特那样）对各种“初级体裁”诸如对话、演讲以及其他多少带有规律的交流形式发生兴趣的原因。与其说作品是“建造”、是“建筑学”，不如说作品具有不同一性（hétérologie），是各种声音、是过去和将来话语的相互影响和渗透，是十字路口和交叉点。这样作品就失去了它原来的优越地位。与初衷相反，巴赫金从未研究作家的全部作品，也从未囿于某一部作品：说句实话，在他那里，建筑术的问题根本不存在。他的文学研究对象完全涉及另外的世界：一方面是研究各种话语在出现或者未出现对话人时（独白和对话、引用和模仿、文饰与论战）的法则；另一方面是研究被再现世界的结构，特别是时间和空间的结构（“时空结构”）。这些特

点直接与现代世界观联系在一起，但又不仅如此，因为后代的人还会继续谈到这些文章，可以从中发现新的涵义。因此，巴赫金研究的正是超文性(transtextualité)。这种超文性不再具有形式主义研究"方法"的外壳，而是属于文化史的范畴。

至于批评方面，巴赫金预示(不是说实践)了一种新形式。这种新形式可以称为**对话批评**。我们仍然记得斯宾诺莎的《神学政治论》带来的决裂及其后果：把所研究的作品变为客体。巴赫金认为，这样提出问题是很危险的，它篡改了人类话语的性质。把他人(这儿指被研究的作家)当作客体，就是忽略了作者是创作主体、是一个说话者这个主要特征，——恰如我评论他所做的工作。但是，怎样才能让作者重新得到发言权呢？——承认我们话语的相似性，把并列的话语不是看做元语言或语言与物的并列，而是看做一种更亲切的讨论形式的典范：对话。当然，只要我承认了我们两者的话语是对话关系，我同样会赞成重提真理问题。这并不是回到斯宾诺莎以前的时代，那时神圣的宗教作家以掌握真理自居，站在真理的位置上。现在，人们渴望寻求真理，而不是把真理当作现成的东西：真理是最终的前景，是作为准则的观念。正如巴赫金所说：

> 应该说，相对主义如同教条主义一样，排斥一切讨论、一切真正的对话，要么使它们成为多余(相对主义)，要么使它们成为不可能(教条主义)。(《陀思妥耶夫斯基》，第93页)

而在对话批评中，真理是存在的，但人们并不占有它。因

此，在巴赫金那里我们发现了批评与其对象（文学）的一种接近。但是，这种接近与法国批评家——作家那种接近意义不同。在布朗肖和巴尔特那里，批评和文学因为与真理绝缘而相似，而对巴赫金来说，它们之所以相似，乃是因为文学与批评无所谓优越，都在寻找真理。

这种批评观在所有人文科学的研究方法方面，产生了重要影响。人类的特点，正如孟德斯鸠所说，既顺应规律，同时又可以自由行事。对规律的遵循使他们可以接受施之于自然现象的分析，这样就产生了运用自然科学方法认识人的企图。但是一味拘泥于这种方法，等于忘记了人类行为具有的两重性。因此，除了用规律解释外（按照巴尔特借用20世纪初德国哲学的语言），还应该理解人类自由。这两者的对立不完全与自然科学和人类科学的对立吻合。这不仅因为人文科学掌握了用规律进行解释，还因为自然科学，正如我们今天所知，也开始运用了理解。当然，他们各自的侧重点是不同的。

批评工作包括三个步骤：第一步只是确立事实，巴赫金认为，其理想是要精确：收集物质方面的资料，重建历史背景；第二步是用社会学、心理学、甚至生物学规律进行解释（请参看《语言创作的美学》，第343页）。这两步是合情合理的、有必要的。但是，从某种意义上说，批评家及人文科学研究者最特殊、最重要的活动，乃是立足两者之间，把对作品的阐释当作对话。惟有这样才能找到人类的自由。

的确，作品的意义是这种"由必然到自由的成分"（出处同上，第410页）。我作为存在（客体）而被决定，但作为意义（主体），我又是自由的。人文科学的研究模仿自然科学的研究，乃是把人缩减为不懂得自由的客体。从存在的角度看，人的

自由是相对的、感人的，但从意义的角度看，人的自由就原则本身来说，是绝对的。因为，意义来源于两个主体的接触，而且这种接触不断地复始。（出处同上，第342页）这里巴赫金的思想再次与萨特的构想一致。意义就是自由，阐释则为自由的实践，这大概就是巴赫金最后的箴言。

认识与介入

诺思若普·弗赖

以不断扩展的螺旋式运动来说明诺思若普·弗赖[1] 漫长的精神历程是再确切不过的了,这一运动对包括弗赖在内的所有堪与维柯[2] 匹敌的人来说都不是陌生的;它的中心内容是在保持旋转轴不变的情况下经常对新的领域进行不断开拓。弗赖是涉足至少四种批评形式的多产作家:作家专论(他共出版了八集,其中一集论布莱克[3]、三集论莎士比亚、一集论弥尔顿);评论(到目前为止共有六部,尤为值得一提的是《同一性的寓言》、《顽强的结构》、《世俗圣经》);专题演讲(共有五集,其中的两集《想像的力量》、《大众宣传工具面前的文化》已译成法语);最后一种是综合性的大部头作品,有 1957 年出版的《批评之解剖》(1969 年译成法

① 弗赖(Northrop Frye,1912—1991),加拿大文学理论家。著有《批评之解剖》、《世俗圣经》、《同一性的寓言》等。

② 维柯(Vico,1668—1744),意大利历史学家、哲学家。代表作为《新科学》。

③ 布莱克(Blake,1757—1827),英国诗人、版画家。诗作有《天真之歌》、《经验之歌》等。

语，但不甚理想），还有 1982 年出版的《大法典》（法译本 1984 年）。在这二十多部著述中，表达的是同样的思想，在时间上没有任何中断。然而，说他的思想常常是同样的，并不等于说这是一个统一的、和谐的思想体系。也可以这样说：在他的作品与作品之间可能没有矛盾存在，但这却不能使他的每一部作品都摆脱掉一切矛盾。根据读者到现在或许已然习惯的模式，在弗赖的思想中，我也将努力区分出哪些是浪漫主义的馈赠，而哪些又超出了这一传统观念的框架。为了更好地理解作品的本质，我将采用不拘一格的形式，我将不拘泥于字面，对在作者看来是一些转换的长长系列进行切割，这些转换在兴趣中心里、在切合一种论点的程度上、在对某一点的强调中都是不易察觉的。

批评 I

弗赖对“批评应何为”的第一个回答可以这样来概括：批评应成为一门科学。表达这样一种想法并不是有意标新立异，更可能是合情合理的陈述（在文学研究领域，陈述违背常情的情况还是很少见的）。因为我们很容易同意这样的说法：文学研究的目的是更好地理解作品，为此就不该像作诗那样去写批评文章，应该努力使概念一致、前题明确，应该提出假设并加以证明。如果我们用批评家们的长期收入来源（他们在大学里任教）及他们那种让外行读者不忍卒读的干瘪文体来判断，这倒是个明显的事实。

但是，弗赖补充说，如果我们接受这一事实，就能得出至少两个结论：文学学应该既系统化又内在化。正如他在《解剖》一文的开篇中所说：

> 不论涉及哪一领域，科学的引入都会使秩序代替混乱，在原只是偶然和直观的地方建立起系统来，同时它还保护了这一领域的完整，使它免遭外部侵入。（第5页）

弗赖不得不在两条战线上作战，时时变换着敌友。一方面，他反对当时在北美占统治地位的文学研究思潮——New Criticism（新批评）。当然，这种文学批评是内在的，却是从作品到作品的研究，根本没有有关这些作品的总体观念——体裁或文学；也没有作用于不只一首诗、一篇小说的结构原则。弗赖的这种观点与所有从事社会科学工作的人类学家、心理学家、语言学家等等不谋而合，这些社会科学家并不是以原子论的方法去做从现象到现象的研究，而是在探讨结构的规律性。

然而，更活跃的可能是弗赖与新批评并肩作战的另一条战线——与上面这些社会科学信徒们的论战。这场论战不再涉及方法而是涉及对象。弗赖批评他那些依附于某一哲学、心理学或人类学分支的同行们只做文学的外部研究，忽略了文学本身的特性。文学学应该从文学自身找出它的原则并且走向独立，而不应仅满足于隶属某一宗主大国的殖民地或保护国的地位。提及批评生涯的起点，弗赖写道：

> 30年前，初次涉足这一领域，我就觉得第一件应该

做的事就是在批评的内部建立起批评的原则来，尽量避免外在决定论，即批评应该“建立”在他物之上、应在一种宗教的、马克思主义的、弗洛伊德主义的轮椅中施行的论点。(《世俗圣经》第5页)

因为所有外在的研究都自然看不到文学形式及诗的意义的特殊性，也不能理解文学作品与其环境间复杂的、常常是矛盾的关系。

相反，内在的研究则把作品放到它自身的背景即文学传统(对我们来说，就是西方的传统)以及它的多种习俗中去探讨。这些文学习俗包括它的属类形式、叙述模式、表达方法及固定形象群体。所有这些从作品到作品一直保持不变的东西，弗赖称之为“原型”(archétypes)，并同时在普遍意义及纯文学意义上使用它。原子论批评是不正确的，因为在我们读一部作品的时候，我们读的总是比一部作品更多的东西，我们不仅与文学的记忆进行了沟通，而且也与我们自己的、作者的乃至作品的记忆建立了联系；那些我们已然读过的作品、甚至其他一些作品都会出现在我们的阅读中。所有作品都是一个隐迹纸本[①]。

弗赖在阅读方面的特殊贡献既不是对内在研究的强调(这也是当时占统治地位的新批评的思想)，也不是对属于理性范围的系统观的选择，而是把二者结合到一起，这在当时并不是很容易让人理解的。这样做，他就与诗论的传统建立了联系(他是知道这一点的)，这一传统从亚里士多德就存在，我

① 擦掉旧字写上新字的羊皮纸稿本，可用化学方法使原迹复现。

们今天又对它进行了重新思考。很明显，弗赖的研究工作与法国文学研究的发展情况是非常接近的，虽然后者比弗赖的早期重要论著晚出现了十几年；并且，就像我们见过的许多反常现象一样，法国人在那时只知俄国形式主义而不知弗赖。诗学在法国的复兴是从60年代中叶开始、以内在性与系统性的双重面貌出现的。如果下面的类归确实有益，我们可以把弗赖称作"结构主义者"，尽管他对我们说在《批评之解剖》发表的年代他根本就不知道有这个词的存在。

了解了这一共同背景，我们就可以进一步观察二者之间一系列很能说明问题的差异。法国人对换喻和修辞格的兴趣是为了描述一种语言机制；而弗赖则是为了对西方传统中最常用的换喻进行汇编。法国批评家研究叙述是为了掌握情节的形成及其在读者面前出现的方式；弗赖则是对欧洲两千年来最常用的情节进行收集和分类。当然，我在这里有点过于强调二者的对立，不过，我们不必凭借事实就可以说，弗赖感兴趣的是内容，而法国的"结构主义者"们感兴趣的是形式；弗赖写的是百科全书，而他们写的是一部字典(这部字典里的定义互相参照而不是参照一个外部对象——文学)。弗赖是泛时代的，像他所理解的那样，在这方面忠实于艾略特[1] 的箴言，主张所有的文学同期出现；而他们则是反时代的，因为他们最终研究的是人类的精神力(象征和叙述的能力)。最后，对弗赖来说，认识的对象是具体的人而不是抽象的人，这同法国过去的情况一样。当然，二者的差别是巨大的，但这并不能

---

① 艾略特(T.S. Eliot,1888—1965)，英国诗人、剧作家、文学评论家。代表作《荒原》。1948年获诺贝尔文学奖。

阻止他们在一个统一的概念领域里共存，并且也极有可能在互相补充而不是互相矛盾的情况下出现[1]。

在文学研究领域排斥价值判断是弗赖这些总的观点中一个明显的结论。这种排斥形成了他《批评之解剖》一书"论战导言"的中心。弗赖认为，在文学研究的纲领上写上价值判断（"这首诗很美"、"这篇小说很拙劣"）就如同在作为社会目的的宪法里加上公民的幸福：幸福会到来的，但现在却没有。弗赖提醒我们警惕通过认识（即事实与价值的混淆，自韦伯[2]以来在社会科学中一直受到批判的观点）来减少评价的幻想。价值判断在认识工作之前就已经存在并将在其后继续存在；但二者不能相混，在它们之间一条鸿沟：认识总是走向客体而评价总是走向主体。

> 在认识工作中，文学作品的背景就是文学，而在价值判断中，这个背景是读者的经验……批评家在阐释的时候讲的是诗人，而在评价的时候，他讲的是自己，至多是讲作为时代代表的自己。（《顽强的结构》第 66—68 页）

话虽如此，却并不等于说应该放弃评价。弗赖本人并没有放弃，可这并不是互相矛盾的；简单地说，不要把应该是什

---

① 本文作者 1970 年发表的《幻想文学引论》的第一章曾专章论述弗赖的"结构主义"批评。尽管行文仓促，我还是记得在那一章里对弗赖提出的原则表示了赞同，并且对这些原则做了更极端的解释。总之，在那篇文章里，我批评了弗赖既缺乏内在性也缺乏系统性。这场辩论看来像是在"结构主义"两个变种之间进行的。——作者原注

② 韦伯（M. Weber，1864—1920），德国社会学家、历史学家。

么建立在是什么之上。与文艺复兴的诗学不同，今天的诗学说作品怎样而不说它应该怎样。

但是，在弗赖对事实与价值、认识与判断关系的简单处理上，很可能有某些诱惑人的东西。现在看来，把这种认识论放到批评中去检验并不十分令人讨厌；尽管如此，我们也该注意到弗赖的“判断”与“价值”只是对涉及到作品美的美学类型欣赏问题。但是，这一美学观点本身是很保守的，它已经宣告说要放弃所有判断：艺术作品已经同其他话语类型分离开来；为了保持它不会导向作品之外的不及物的惟一观照，对作品的理解也要同其他判断类型分离开。文学作品也是充满认识和伦理欲念的，它的存在并非只是为了给这个世界创造出一点儿美来，也同样是为了告诉我们在这个世界上哪些是真理、正义，哪些是谎言与非正义。同样，批评家不仅可以表达他们的美学判断(这是最不招人喜欢的，可以让报纸和文学审查官们去做)，也可以表达对作品中真理和正义的判断。

当然，弗赖本人并不是不了解文学的这另外一些层面。在《批评之解剖》中，他就提出所有作品都有一个共同意义域，并借用传统的圣经阐释中的词汇称之为伦理意义(或讽喻意义)：我们是在社会交流的背景中把作品当成指导我们日常生活的箴言来阅读的。在《温良的批评家》中，弗赖写道：“在所读作品的边页写上‘很真实’的批注，并非是很幼稚的行为。不管怎样，都不该把我们与文学的接触局限在纯无功利、纯美学的反应上”(第 141 页)。但是，当他试图把这一证明转到文学研究本身的形式上时，其结果是令人失望的。他只是把文学的这两个方面搬到了阅读的两个阶段上：直接的(“质朴的”或“不可见的”)阅读寻找的是美，而

间接的（“情感上的”或“可见的”）阅读却以真实为目的。批评家的阅读就属于这后一类。然而，这里的“真实”不是别的，乃是事实的确立；这样做，我们就与文学的伦理和认识意义失之交臂了。

找到语文学的两个根本区别（斯宾诺莎的格言：寻找意义而不是寻找真实）后，弗赖就宣称：“对大学教员来说，接受或拒绝主题并非目的，目的在于理解其意义”（语出《大法典》），此外，弗赖也没有加入其他批评家们以“弥尔顿”、“雪莱”为铅制玩具兵所进行的伦理战。至于伦理，批评家们所做的惟一评判就是把作者的某一陈述与他的整个价值体系联系起来的评判：“适用于他们的惟一伦理标准就是礼仪（decorum，拉丁语）”（《解剖》第114页）；也就是说，他把自己关闭在极端的相对主义之中了。在企图说明事实的确立与价值的判断之间没有连续性（一个永远不能导向另一个）这一点上，我们是可以理解弗赖的；我们也可以同他一样，反对事实的确立与价值的判断的互相取代，并仍然把批评（及其他人文科学）当作一种具有认识和评判两个方面的活动，这样，它们的联结就是自然而然的了。

不过，现在我们先搁下这个问题不谈。

文学 I

如果说浪漫主义思想对弗赖“第一个”批评构想的影响并非一目了然的话，那么他对“文学是什么？”的“第一个”回答则立刻反映出他的倾向所在。《批评之解剖》中对马拉美及与之

匹敌的瓦雷里和 T.S.艾略特的注解可为佐证。文学的特性就是与实用语言相反的语言的自足性：

> 一旦我们遇到了这种自足的语言结构，我们就开始与文学打交道了。一旦这种自足结构消失，被用来作为工具的帮助人类意识并理解其他事物的语言、词就出现了。(《解剖》第 174 页)

诗的活动是一种不及物的活动："作为诗人的诗人，他的意图只是写诗"(同上第 113 页)。诗的符号与诗外部的东西毫无关系，它的意义就是它在结构中的位置(在这一点上，诗与数学一样)；外在关系("离心")的减弱或消失会以内在关系("向心")的加强来补偿：词不再是符号而是"动机"。

谈到自足性，弗赖总要补充说："相对于异质系列而言"。一部作品的构成成分并不是自足的，相反，它与其他成分有着紧密联系。并且，如果作品本身相对于非文学来说是自足的，它却完全依赖着文学传统：只有文学的经验才能使人产生写作的念头；诗人模仿的是荷马，而不是自然。"新的诗歌，正如新生儿一样，在已然存在的语言序列中占据着自己的位置……如果没有别的诗，我们就不能作诗；没有别的小说，就不能写小说"(同上第 97 页)。所有的本文性(textualité)都是互文性(intextualité)，而"独创性"与"影响"的说法常常是很欠斟酌的："独创性诗人与模仿性诗人的真正区别只在于前者更深刻地模仿"(同上)。

这是简要介绍的弗赖的主要观点(内在又系统的研究；惟文学且全文学)决定了他那篇也许是最负盛名的作品《批评之

解剖》的形式。它是百科全书与提纲挈领式的作品:既是对作品的所有层面面面俱到而又明显地反对阐释作品以及把作品置于社会历史中去考察的超分类,也是所有文学形式的一个储存库。这里的"形式"一词是广义的,它包括主题轮廓、意义层次、形式种类以及衍生习俗,而其中的每一类都可再分成两个、四个或五个小类,这也是一门百科全书式的学问。当然这些分类在某些方面可以得到改进(弗赖本人正是这样做的),但它却永远不能变成别的东西,只是一种分类,也就是说它是思想的工具而不是思想本身。

文学 II

我们已经看到,俄国形式主义者们之所以最后否定了他们的出发点(文学自足的主张),是因为他们把这种自足性作为一种假设来研究。弗赖的情况也与此相似,尽管他的决裂不那么明显。通过对文学的探索——就像弗赖的理论出发点要求的那样,他发现……文学是不存在的。确切地说,自《批评之解剖》以后,他作了两种互为联系的考察。第一种是说,文学因历史及社会背景的不同而有着不同的特性,因此文学客体可能的结构定义是不存在的(参见《解剖》第 345 页)、文学是个完全异质的客体。第二种考察只是第一种的发展:我们不能把文学与一个社会中其他的话语割裂开来(同上第 305、104 页),在文学之外能找到"文学"的东西,而在文学之内也能找到"非文学"的东西。

正是第一种考察决定了弗赖对一种很不同一的文学体

裁——“梅尼普[1]”或“解剖”的兴趣(这与巴赫金不无联系[2]),不过,他常谈及的还是第二种。在《批评的解剖》中,他可以说对文学第二序列的研究不可能走得很远(见17页),他在《顽强的结构》中写道:

> 我希望所有的英语教员,不论他水平如何,都应懂得他们所接触的是学生所有的、甚至是想像的语言经验,而不应只接触那被称作文学习俗的东西。学生以谈话、广告、大众宣传以及诸如涂鸦文字游戏等形式不断受到语言的冲击,这些经验同文学一样作用于精神的同一区域,并且比诗歌、小说更有利于文学想像力的形成(第84—85页)。

简言之,“文学领域不该局限于文学习俗的范围,它应该扩展并且应该缊涵语言经验的全部领域”。(同上第85页)另外,如果弗赖认为自己对文学研究的进展起了影响,也正是这个意义;它超出了严格的文学概念:“由我发难的那场专业革命,减少了经典文学与通俗文学的差别。”(《世俗圣经》第22页)不论其影响如何,有一点是肯定的,弗赖在他的作品里不厌其烦地谈到了谜语、魔法、蒂伦的歌曲以及学生的语言。

这一观点与前面《文学Ⅰ》中提到的观点之间有着不小的差别,更不用提它们在时间序列上的距离了。这样,一方面,他主张批评应建立在文学的内在原则之上;另一方面,他又认

---

① 梅尼普:一种讽刺文学体裁。

② 见本书《人与人际关系》一章。

为，只要涉及到想像力，对文学来说就没有什么东西是外在的。因此，弗赖主张首先应该把文学作品放到为它形成背景(历时背景)的其他文学作品中去；另外他还要求我们在文学作品与其非文学语言背景(共时背景)之间建立起联系，甚至不只是语言背景，实际上，在他看来，所有属于文化范畴的东西都与文学的理解有关。这个时候的弗赖已不再是一个文学理论家，而成了一个文化理论家了。在这一新的背景(文化背景)中，文学重新找到了一个位置。然而，经过这一反复，它已不再是从前的样子了。根据弗赖勾勒的尤其是在《批评之路》中描绘的文化总体形象，我们应该走的是迂回的路。

这一理论的出发点是这样一个事实：人类同时生活在两个不同的世界，自然的世界和社会的世界。自然的世界是时间和空间的世界，它是由客观的和不受意志支配的材料组成的，人不过是其中诸多成分之一。文化的世界是人自己创造并总成为其中心的世界(即地球中心和人类中心的世界)；他的文化就是一个社会的价值体现(欲念、希望、恐惧)。一个世界以真实为惟一特性，另一个以理想成为现实为目的；一个是漠然的自然世界，另一个是介入的人的世界。

人处于这两种不同环境中的状况也使他产生了两种不同的态度。最常见的区分法是以自由为一边，以介入为另一边。介入(concern)一词是弗赖从存在主义那儿借来的，但他赋与这个词的意义是与萨特文章里的意义不同的(我们在《批评家——作家》一章里已经看到了它与"自由"的对立)：介入是所有使我们维系于我们生活的社会及我们的文化世界并有助于它的完整的东西。而自由，或称非介入、超脱，是对我们周围事物所持的一种漠然的检验态度，是对我们置身其中的自

然世界的一种认识。

这两种态度被人类生活的不同层面所接受，并且，它们也结晶成不同的社会形式。很明显，所有通过摧残个人价值来实现社会价值的地方，都形成了适于不同介人形式的土壤；相反，客观地认识自然世界的兴趣是和个人主义的高涨分不开的。从根本上讲，介人是保守派，因为它要求接受社会的价值；非介人是“自由派”，它要求个人和他的理性决定所有事物的位置。介人在一个有利于保持传统的口头文化背景中开花结果，而文字的文明则便于个人的离群索居，使他与自然融为一体。二者最明显的对立也许是在真理本质问题上。对介人的态度来讲，真理是权威的默启的真理，它与社会的价值相一致，人类与之相适的行为则是信仰；对自由态度来讲，真理自然是相符、对应的真理，是一种事实与话语而不是话语与价值的关系，人类由此产生的行为则是认识。

当这两种态度通过语言表达出来时，就诞生了两种主要的话语类型，弗赖分别称之为神话和科学。科学，尤其是自然科学，客观地表达世界包括个人的内心世界，它培养对四枢德（勇、义、智、节）所持的客观和超然态度并且只以经验证明和逻辑推理为方法。“神话”一词，弗赖也是取其广义而用之，即表述人与价值关系的所有语言。“神话是……文化模式，它是对人类所建文明的形式及再形成方式的表达。”（《世俗圣经》第 21 页）这个词也可以被诸如“意识形态”之类的词所替代，弗赖是知道这一点（见《批评之路》第 112 页），但他还是喜欢“神话”mythe 这个词根，因为它意味着以叙述为主的话语。神话是想像和表达理想的产物，但它也是文化的世界；神话不过是文化的语言表述。

这两个世界、两种态度、两种话语类型是互不可少的。但是，人类精神却总是向往着二者的统一并且不断致力于它们的结合。传统的态度是使认识服从信仰、自然服从文化，而在人类的黎明期，神话可能不仅被看成理想的表达，也被看成对世界的描述。那时的人们愿意把他们的理想看成现实并且乐于相信自己生活在神话所表现的和谐、理智的世界中，而不是去探求什么经验的真理。这一著名的原始态度当然一直维持到我们今天，并且在历史的发展中形成了主要的意识形态体系，即自由服从于认识，介入服从于信仰的体系。因此，在基督教或更现代些的马克思主义那里(弗赖总是把这两个例子相提并论)，科学被从哲学观中剔除出来。建立一门马克思主义生物学是最后这种态度的一个要求。

> 听到改造世界比认识世界更重要时，我们就知道这又涉及到一个使所有自由的哲学神话服从一个新的介入神话的社会运动了。(《批评之路》第53页)

然而，也存在一种对人类状况双重性的比较现代的特殊反应，这就是为了自由而排除介入、被称为科学的神话。科学最初就是一种对自然的态度，又因为它也是一种社会现象，它就成了一种新的神话的核心。这种内部矛盾的神话与基督教、马克思主义相反，是主张自由的神话。它让我们相信，所有介入、所有意识形态在不久的将来注定要消亡，只有与新的领域、与科学结合才能幸免。这种自信的一个结果恰恰是主张神话不过属于结结巴巴的科学。

最初的神话专家们……愿意在神话中看到原始的科学,因为他们随后就能看到原始的自然观与他们的自然观令人满意的对照……这种态度主要是19世纪欧洲意识形态的附属物,这一意识形态企图使欧洲人对待非欧洲民族的方式理性化。(《创造与再创造》1980年发表,第7页)

然而,这样的看法并不比前面提及过的更不切实际、更加危险,它建立在事实与价值、自然与文化混合的基础上,并且它并不允许考虑这个世界上的人类财富。我们没有必要定然要在奥维尔[1]《1984》中描绘的无自由世界与赫胥黎[2]《勇敢的新世界》中表现的无介入世界之间做出选择。(见《批评之路》第55页)

弗赖不厌其烦地主张神话与科学、介入与自由共同存在的必要性。没有自由的介入会转化为焦虑,没有介入的自由会产生麻木不仁。另外,也不要去设想任何把二者综合起来的可能性。

很显然,企图使这两种现实结合起来的努力被证明是同类相食的行为:在黑格尔那里,知识最终吞噬了信仰;而在秦梯利[3]那里,信仰吞噬了知识。(《批评之路》

① 奥维尔(G. Orwell,1903—1950),英国小说家。在小说《1984》中,他描绘出一幅极权政治下现代人类的受难图。

② 赫胥黎(A. L. Huxley,1894—1963),英国小说家、诗人、记者。在《勇敢的新世界》中,他幻想出人类未来的可怕命运,表现了悲观思想。

③ 秦梯利(G. Gentile,1875—1944),意大利哲学家、政治家、新黑格尔主义者。

第 58 页）

这两种态度并非总是互相矛盾的，有时它们有些相似或相近，甚至偶尔还互相交叉。但是，它们有着不同的本质，这是永远不能协调一致的。反论与相争总比综合要有益得多，不该去羡慕库克罗普斯[①]的一只眼。人类是需要两种话语的，因为他实际上生活在两个世界里。神话无助于他与客观事物的关系，科学在日常对话中也用处不大。

> 只要人活在世上，他就需要学者的观点与态度；但是，既然他创造了他所居住的世界，既然他感到对这个世界有责任、感到他介入到世界的并且也是他自己的命运之中，他就需要人文科学专家的观点与态度。（《顽强的结构》第 55 页）

我们生活在其中的社会形式——民主明显地是属于自由、仁慈、个人主义的范畴。可以说在这个社会中介入都消失了或应该消失掉吗？当然不能。然而，科学的作用改变了介入的地位。只考虑信仰或者说为自己要求权威真理和相符真理的神话必然是**封闭**的神话。但是，承认自由与介入、科学和神话必然共存的社会则拥有着**开放**的神话，民主社会向往的正是这种神话。这一神话不过是“国家负有保卫其和平任务的众多的介入神话”。（《批评之路》第 106 页）它并不像我们常常急于信仰的那样，意味着所有社会价值都是相对的（只取

① 希腊神话中的独眼巨人。

决于各自的不同角度),也不是说要放弃一切权威真理。变化了的,只是这个真理的功能:它不再是预先的责任,而成了不同观点进行争鸣的场所;它就是使这一对话成为可能的东西。弗赖甚至提出了流行于我们社会的介入神话的几个认识标准:对仁慈的兼容,对他人生活的尊重,精神的正直以及科学的成果。

神话的具体表现何在呢?在传统社会里,它是借助于神的传说和各种各样的宗教实践来表现的。在现代社会里,取而代之的是我们称之为文化的东西,它的中心是艺术尤其是文学,而叙述文学更是中心的中心。这就产生了宗教与文学的亲缘关系:并不是后者源于前者,也不是前者该被后者取代,而是因为二者都是被不同社会接受的神话的变种。文学——转了许多弯我们才谈到它——不是科学的贬值形式,也不是世界的描述,而是社会价值的表达,是一个想像的世界。弗赖写道:文学的作用乃是"赋予社会以人类境况的想像观照"(《文学与神话》,见《诗学》从刊 1971 年第 8 期第 493 页),并且,"文学是介入的'大法典'"。(《批评之路》第 128 页)我们看到,即使弗赖的思想从未有过中断,在上面的文学观与前面出现的以自身为目的的文学观之间还是有着一定距离的。所有将艺术的作用降低到纯美学方面的做法都是错误的,因它忽视了更为重要的社会意义。民主社会里艺术的作用从质的方面讲是全新的,它是自由中孕育着新的介入神话的实验室。如果艺术在集权介入法规统治的社会里受到压制,那是不足为怪的。不只是文学离不开社会,社会(民主的)也需要文学。"文学本身并不能阻止人类的完全毁灭,这是人类的一种命运,但我认为如果没有文学,这种命运将是不可避

免的”,弗赖在一次未发表的题为“作为纯理性批判的文学”的讲演中就是这样总结的。萨特在《什么是文学》中重述了这些话并继续写道:“……世界完全可以不需要文学,但也更可以不需要人。”(第357页)

弗赖认为,两千年来,西欧总是通过众多的神话表达它的介入,尽管卢梭和浪漫派、马克思与弗洛伊德带来了新的神话因素,可这些源于圣经、源于犹太教基督教传统的众多神话依然生机勃勃。这一传统自它形成以来,就成功地吸收了存在于集体记忆里的其他神话,诸如骑士爱情、尼伯龙根和亚瑟王[1]的传说等古代神话。正如布莱克所说,《圣经》是“艺术的大法典”,它提出了从天堂到地狱、从创世纪到最后审判的空间、时间模式。所有欧洲诗人,无论是否对《圣经》真正了解,都把它用之于自己的诗作。现在,从处女作、论布莱克的《可怖的对称》到最后一篇作品、探索圣经神话的《大法典》,我们可以更好地看出弗赖的批评作品中的内在统一。在文学研究中,常常是被研究的客体变成研究的主体,就像巴赫金一生总是陀思妥耶夫斯基的代言人一样;弗赖所为不过是对布莱克思想的发挥和阐述。

批评Ⅱ

在《批评之解剖》中,弗赖把他的批评称为“对艺术形式的

---

[1] 尼伯龙根:中古德国英雄史诗《尼伯龙根之歌》中的神族。亚瑟王:中古英格兰民间传说中的人物。

系统研究”。(第 29 页)如果我们注意到他的其他著述,就会补充说:“还有对艺术的社会效果的随想。”而他本人却在其他作品中时时加以纠正:

> 批评总要有两面,一面朝向文学的结构,另一面朝向组成文学的社会环境的其他文化现象。它们在总体上是平衡的,一旦我们只研究其中的一面而排斥另一面,批评的方向就需要调整了。(《批评之路》第 25 页)

正因为此,弗赖才拒绝承认自己属于哪一流派(尽管他也许是这一流派的领袖),并且抛却了当代文学批评“方法”的多重性,认为那是不切实际的。在他看来,这些批评方法之间惟一的不同就在于它们强调文学客体的不同方面。在《顽强的结构》(第 85 页)中,弗赖写道,理解一部作品(texte),只是与不同的语境(contexte)建立联系:作者其他作品及作者生平,时代背景以及作为整体的文学状况。批评家本人偏于某一语境的研究并不意味着一种排他性,以不同方式对一部作品进行批评,是不断的互相补充,而不是互相矛盾。

但是,在介入与自由、神话与科学的对立中,批评何去何从呢?对此,弗赖颇费踌躇。一方面,他知道批评就像其他人文科学如政治学、哲学一样,是社会神话结构不可分割的一部分,尽管它也遵从于经验证明和逻辑推理的准则。实际上,批评也参与了社会价值世界的建立。另一方面,作为自由与非介入的产物,批评忠实于科学的阐述,拒绝给予学者以客观精确描述以外的责任。如果考察其原因,即被描述对象的复杂性,我们就会超越陈述的这些表面上的矛盾。确实,这些学科

尤其是批评既属于科学又属于艺术。但它并不像巴赫金所说的那样，是一种“艺术性的”文字，而是因为批评家在受科学约束的同时，又在构成文学本身内容的价值面前表明立场。或者说，它应该那样做。就像弗赖本人说过的那样：“堪称知识的知识是导向智慧的，因为没有智慧的知识就是没有生命的肉体。”(《顽强的结构》第15页)然而，要像《解剖》的作者主张的那样，只把作家划入他本人的理想中去，还能设想智慧吗？如果我们在这里发出疑问，那是因为弗赖最初使用的二分法太趋极端了(并不是说应该完全弃之不用)。价值并不属于经验证明的范畴，这是事实；然而，为此就一定要把价值看成是被惟一的权威建立起来的吗？我们可以就价值与趣味进行争辩，这与古谚(“谈到趣味无争辩”)所说正好相反。如果不是这样，以一般概念和真理为参照的可能性就不再与科学精神相容了。

我认为，弗赖实际上选择了把知识与智慧、认识与介入调合到一起而不是任其各扫门前雪的封闭的一元论观点。如果我们根据他的作品形式和风格来判断，他甚至走到了艺术家、伦理学家的道路上了。当然，在弗赖那里，并非一切都是无懈可击的。他的文章给人的印象是使用简单的语汇表达、普及我们永远不能把握其严格意义的一种思想；并且，他的作品又总是奇怪地重复。依我看，不该以文字顺畅来解释这一问题，而应在读者幼稚地以为他的读者和听众总是水平不一、应该给他们从头解释一切中去寻找原因。尽管如此，每看到弗赖的一部新作，我们就会发现他的前一篇作品不过是草稿。当然可以对此表示遗憾，但我们却不难看出这种做法源于一个完全被证实的信念，即文笔的卖弄会扼杀思想的自由。正是

为了这个原因，就像我们前面说过的那样，弗赖的系统研究是由自由随想来补充的。在他那里，艰深晦涩的语言减少到最低限度，注解无影无踪，对涉及同一题材其他作品的分析也所见甚少。使弗赖的作品再现的语境是对话的语境，而不是客观研究的语境。他是在与亲切和蔼的听众而不是在与专家交谈。读完弗赖的一部著作后掩卷沉思，可能我们并没有获益匪浅的印象，但我们却感觉到和一个具有高尚这一卓越品质的人进行了一段交流。

现实主义批评

与伊昂·瓦特的通信

除了《诗学》杂志发表过两篇译文以外，法国还没有介绍过伊昂·瓦特的其他作品。可以作为解释但却不能为之开脱的是，到目前为止，他的论著主要谈及英国文学，尽管他也曾涉足一般人类学理论并与人合写过一篇论文字在历史上的作用的很轰动的文章（《识字的结果》，1960年发表，收在杰克·古迪（Jack Goody）编辑的《古代社会的识字》中）。另外，瓦特本人也并不多产，他只写了两本书《小说的兴起》（通过对笛福）理查生[1] 和菲尔丁作品的研究，探讨英国"小说的兴起"）和《19世纪的康拉德[2]》（专论康拉德的第一部作品），另外他还有十几篇重要文章。著述甚少的原因需要从他所从事的研究工作本身去寻找：瓦特不是个理论家而是个经验论者，而经验论者与前者不同的是必须多读少写。

---

① 理查生（Richardson，1689—1761），英国小说家，感伤主义作家。著有《克莱丽莎·哈娄》、《帕米拉》等。

② 康拉德（Conrad，1857—1924），波裔英国小说家。著有《吉姆爵爷》、《黑暗的心脏》、《影线》等。

然而，这两部作品却成了文学批评的两部名著。这就是我选择瓦特的作品作为一种批评研究的楷模——应该说它是相当胜任的——的缘由。如果我们只考虑陈述和理论思辨，这样的批评研究工作则会被忽略掉，可这一工作却吸收了大多数醉心此道的批评家们的成果。耐心的阐释，词义与句法结构的重建，各种各样材料的搜寻，所有这些都为了一个惟一的目的：更好地理解我们面前的作品。这种批评并不站在屋顶上喊叫它的理论，可这理论确实存在着，只是要花力气把它找出来。正因为我与伊昂·瓦特有私交，所以我决定给他寄上我对他的研究工作的描述，以使他发表意见。下面就是我们双方的通信交流：

亲爱的伊昂：

我在这里谈几点读了你的批评作品后的体会。

为了便于互相理解，让我们先把根据另一部作品创作的作品称作**阐释**。阐释者的主要工作是一成不变的，那就是在被分析的作品与构成这一作品背景的其他信息因素之间建立起联系。我们的阅读都参照哪些主要背景呢？当代阐释学奠基人施莱尔马赫[①] 提出了两个背景：一方面是可以用字典和语法来象征的必要的时代语言知识，他称之为“语法”的阐释；另一方面，要把所分析的那页文字放到它所属的全集、即它所属的作品和同一作家的其他作品乃至作家的整个生平中去，他把这称为“技巧的”阐释。

---

① 施莱尔马赫(Schleiermacher，1768—1834)，德国新教神学家。著有《论宗教》、《独白》等。

今天，我们已经不再使用施莱尔马赫的词句了。因此，我可以用其他的词句来代替它们。我把第一种情况（时代语言的重建）称为语文学的分析，第二种情况（作品内部关系的强调）称为广义的结构分析。然而，这两个背景被认为是不充分的、有待补充的，因此在这里，我再举出两个背景。从某种意义上讲，我们可以把它们看成是头两个背景的发展。一方面有我称为意识形态的背景，它是由同一时代的哲学、政治、科学、宗教、美学等其他话语或社会经济现实的表现组成的，它是同时的也是混杂的、当代的也是非文学的背景。有时它也被称作“历史”背景，但这是历史一词的矛盾用法，因为这里排除了所有时间的范畴。历史背景的称法可能更适合于另一个主要背景，为了避免复杂化，我只简单地把这另一背景称为文学背景。这里讲的是文学传统、作者与读者的记忆，它的具体表现是一般的文学习俗、叙述及文体的模式、固定不变的形象；这一背景既是历时的也是同一的。

这些背景之间的关系如何呢？首先，应该把权利与事实区分开来。实践中，现代的专业化总是要求厚此薄彼以获得更大权限，然而原则上我们却看不出凭借什么这些相互的联系可以宣称彼此排斥。文学作品（如同其他作品一样）极为明显地依赖于它的意识形态背景和它的文学背景，更不用说语文学分析及结构分析应该伴随着更好地理解作品意义的尝试了。使不同的观点对立、为某一观点争取垄断的权利是徒劳无益的；如果迷失到这条路上，那是因为把手段当成了目的：不是借助不同观点完成理解作品的工作，而是出于综合的愿望把这些观点物化成互为对立的意识形态。不过，发现这些观点不仅在权利上而且在事实上都是共存的还是很有益的，

而这正是你在批评著作中所揭示的。

《小说的兴起》第一章的开篇就提出了两个问题，余下的章节则是对这两个问题的回答："小说与古希腊、中世纪及17世纪的法国的散文体虚构作品有哪些不同？这些不同在某时某地出现是有原因的吗？"（第9页，《诗学》第16期上有这一章的法译文）我们看到，这些问题与上面提到的好几个背景有关。当然，语文学的权利未被提及，但第一个问题却涉及到结构观点（小说体裁的同一性及形式描述）以及文学观点（这种体裁与文学传统的对照）；而第二个问题则涉及意识形态背景，因为它使这一体裁与同时发生的其他事件联系起来。

此书的全文就是同时进行着这些不同的探索。一方面，它涉及到了与从前散文不同的小说体裁的形式特点：选择独特的而不是传统的情节；表现多变的现象而不是不变的本质；对个人生活的关注，其表现是人物名称的新型化；使时间具有特性，一直发展到20世纪的意识流（内心独白）；使空间特殊化；作为"简单表现方法"（第28页）的语言的使用等等。另一方面，本书分析了笛卡尔、洛克及清教徒的宗教改革所带来的新思潮和社会经济现实本身的变革，因为它们也是通过语言及形象的形式出现在当时作者与读者的意识中的（譬如，通过数字我们可以对18世纪英国婚姻的发展状况有所了解）。

你的其他作品也是如此。康拉德（这次谈及的是一个作家而不是一种文学体裁）的每部作品都得到详尽的分析，你的这些分析源于那个时代意识形态领域的论战（维多利亚时代的伦理与新生的虚无主义，宗教的怀旧与科学的思想）以及这一论战在美学上的反响（印象主义与象征主义）。康拉德的作品更多地是与当时或那时以前的其他文学作品成为对照。

篇论亨利·詹姆斯[1]的文章首先说明了他的独特风格："喜欢使用不及物动词、抽象名词；大量使用 that；另外，为了避免诸如'他'、'他的'之类人称代词及物主代词的堆砌，常用简洁的短语代替；还常常使用否定词或准否定词。"("《大使》的第一节"，1960 年发表，见《诗学》第 34 期第 176 页)然后，这一分析就转到了对詹姆斯的经验主义及个人主义的反思，或者说是对不仅占据詹姆斯的思想也占据 19 世纪后半期的相对主义怀疑论的反思。

根据我的描述，人们会以为你所做的不过是机械地重复他人的话，不是的，根本不是这样。下面就是我的解释：在每部作品中，你都创造了一种 Lingua franca(通用语)，你把这个世界语名词译成你所评析的不同语言。这一中介语言就是意识形态语言，在日常运用中，它可以被理解成哲学、宗教、政治思想，也可以被理解成文学形式。它有点像孟德斯鸠所称的"民族精神"(espritdes nations)，这种意识形态基础是所有社会制度的产物，又反过来渗透到意识形态中去。应该说明的是，如果其他语言向意识形态语言的第一种转变只提出了对抽象的不同层次的选择问题，那么，第二种使文学形式向意识形态的转变则反映了你那非凡的阐释者的禀赋。看上去你毫不费力地就写下了："主题向自传体回忆录模式(笛福的实践)完全屈服是对个人经验的至高无上性的证明，它同笛卡尔在哲学上提出的'我思故我在'具有同样的挑战意味"，(《小说的兴起》第 15 页)又如："小说要求这样一种世界观，它关心个体

① 亨利·詹姆斯(Henry James，1843—1916)，美国小说家、批评家。作品有《大使》、《妇人肖像》等。

的人之间的社会关系",(同上第 84 页)或:"詹姆斯风格的最惊人和最明显的特点就是:他的词汇与句法都直接反映出他对生活的态度以及他的小说观。"("第一节"第 188—189 页)

这类分析后面隐蔽着这样的假设:文学同其他一样,也是一种意识形态的形式。这一微乎其微的假设是不该与那些颇具雄心的主张相提并论的。譬如,主张已形成的社会意识形态与文学有着因果关系就显得有些过分。"(18 世纪)哲学与文学上的变革应被看成是一个更伟大变革的同期显现,自文艺复兴以来西方文明的这一广泛变革取代了由另一个非常不同的文明统一起来的中古世界的形象。"(《小说的兴起》第 31 页)并且,把书本中的意识形态看成是现实世界意识形态的忠实反映也是极为不慎的态度。"不管怎样,最伟大的作家很少代表着他们那个时代的意识形态,他们更倾向于表现这一意识形态的内在矛盾以及这种意识形态在反映经验现象方面的局限性。"(《康拉德》第 147 页)但是,如果作家并不满足于倾听时代的主旋律,他也不能不与它争鸣;有关时代强音的认识对我们理解作家来说是必不可少的。

通过对作品的认真分析及对背景的广泛探讨来重建作品的本来意义正是你的设想。你自己曾说过:"主要的介入应该投向我们称作精读想像力的东西:分析的阐释仅限于想像力通过精读作品可以发现的东西。"(《康拉德》)这样的设想在"相对主义怀疑论"又获发展的今天显得有些过时。然而我认为,与其在理论的是非上面争执不休,还不如去考察事实的存在。让那些对此持怀疑态度的人们去读你为康拉德《黑暗的心脏》所写的一百三十页文字吧!

然而,另一个现象也同样引起了我的注意。批评的理想

是绝对忠于(由精神产品组成的)世界的一部分并准确地表现它。但是,不是在谈到你的步骤方法——相反,你在理论主张方面惜墨如金——而是在谈到组成其特殊内容的现实主义作家的时候,你才在书中提及了你的批评构想。大部分现实主义作家都拒绝通过作品本身去理解作品:显而易见,这些作品的存在只是为了传达一部分真实。"他们的散文的惟一目的,就像洛克谈到语言的真实目的所说的那样,是'传达对事物的认识';他们的小说在总体上只求做到记录真实的生活——用福楼拜的话说,就是'写下的真实'。"(《小说的兴起》第 30 页)这些作家极力抹去他们自身形象的所有痕迹;在他们的作品里,记录的事件并不是为了说明作者的某一观点,只是因为它们确实发生过。"小说典型地引起这样的参予:它使我们感觉到与我们发生联系的不是文学,而是同时反映在主人公头脑中的未加工的生活本身。"(同上第 193 页)

你自己也并不是没有赞同这种平行论的观点。在分析康拉德的小说《影线》的时候,你试图阐述他的哲学观并写道:"康拉德并不想评判他在叙述者经验中鉴别出的不同普遍特征的优劣,他只是告诉我们:它们就在那儿。"(《康拉德〈影线〉中的故事与思想》,见 M. Shorel 编注的《当代英国小说》,1960 年发表,第 134 页)不加评判地表现就是现实主义的文学观。然而,就在那一页的前面,当谈到你自己的分析时,你写道:"至于我对《影线》的看法是否正确有趣,怎么说呢?康拉德已经作了那样的表述,它已经超过我目前的探索范围了。"(同上第 133 页)说这个问题在其他地方也不会引起更多的重视是没有必要的。这回我们面对着的是批评中的现实主义:也是不加评判的表现。是否正因为如此,在《小说的兴起》

发表 20 年以后，你才把它称为“现实主义批评之作”(《现实主义的现实》1978 年，未出版，第 27 页)，并且主张“现实主义在文学批评中的重要性”(同上第 2 页)：并不是现实主义作品的批评而是作品的现实主义批评?

批评家们终于听凭他们所研究的主体对象(主体对象而不是客体对象)对他们施加影响了：陀思妥耶夫斯基之于巴赫金、布莱克之于弗赖，现实主义之于你，还有萨德之于布朗肖，赫列勃尼柯夫、马拉美、波德莱尔之于雅各布森……不同的批评流派反映着不同的文学思潮，因为批评活动是双重活动：一面是描述世界的活动(如科学)，另一面是意识形态活动(如文学)。这是毋庸置疑的。

然而“现实主义批评”明示或暗示的理论又给我们提出了另外一个问题。当结构批评表现出它所从事的是完全客观(只依靠它的研究对象)和明确的工作的时候，它就与它的文学观取得了一致。这种文学观被认为是衰竭在内在性中的赝象，是只靠自身来解释的东西。批评的内在性与文学的内在性别无二致，然而，对敏于意识形态背景的批评来说却并非如此。实际上，这一批评反而驳斥了现实主义理论。现实主义作家主张其作品只能通过他所表现的存在物说明其价值，他并不认为自己有什么蓝图，也没有什么意识形态；他并不评判，只表现给人看。意识形态的批评破坏了这一奢望：现实主义作品不再是现实忠实、简单的反映，它向我们展示出它也是一种意识形态的产物(作家意识形态的产物)，这样，背景的研究就产生了内在关联性。作出这一证明后，现实主义批评(意识形态批评的分类)可能并未意识到它接受了新近毁灭的信条，它还表示说：我所创作的作品只以它所蕴含的真实性为证

明，它是"生活的一面"，是"写下的真实"，它既无理论也无意识形态，只是不加评判地表现。然而，为什么在文学中真实的东西到批评中则不再真实？为什么那么强大的意识形态影响在实践的门前驻足呢？

说实话，封闭在内在性之中只能是一个主张，即批评家难免评判。然而，在作者作出的评判和偷偷进行的评判之间是有着差异的。对笛福所完成的孤独做了颂扬之后，你补充说："笛福在叙述中……忽略了两件重要的事情：所有经济行为的社会属性以及孤独的真实心理效果。"（《小说的兴起》第 87 页）至此，我们才知道，在评判这一问题上，你与笛福的看法是不同的。联系到康拉德论文学功能的观点，你不得不解释说："历史无情地为我们这些不凡的抱负做出反证：文学并没有真正这样做……'人类社会'实际上既不是由文学也不是由其他什么东西'统一'起来的。"（《康拉德》第 80 页）当康拉德在天体宿命论基础上建立起他的人类悲观主义时，你反驳说："我们可以用星球的寿命比人更长久这样一个很普通、很明了的道理来反驳这种推论方式，并且康拉德确实是把这两种完全不同的时间量混为一谈了。"（同上第 154 页）这里，批评不再是纯粹表现，而是通过对话的方法，对真理进行共同的探索。然而，我们还是希望能够更直接地从你的智慧中获益的。

实际上，"智慧与真理"已经引起了你的作品（《现实主义的现实》）"明显的关注"，正像它曾在现实主义文学本身中占据重要一席一样。现实主义在其纯表现的主张与其自然的评判倾向之间有一种张力，它使你不得不在《小说的兴起》或其他地方去区分两种类型的现实主义，也就是说表现的现实主义与评判的现实主义。到目前为止，谈及的一直是第一种即

表现的现实主义，然而，正是第二种现实主义才具有"与所有文明价值传统发生联系"、"对人类生活的真正把握"及"对生活审慎的评价"等特性。(《小说的兴起》第288页)事实上，所有现实主义作家都是两种类型同时运用的："作家所完成的表现总是与一种错综复杂的评判形式相联"，不同的只是各自的意图。然而，这一"只是"却非同小可：与笛福不同，对菲尔丁来说，"各种词及各种表达方式都不仅有意使人回想起叙述事件本身，也使人想起读者应为作品中人物和他的行动安排的所有文学、历史和哲学观点。"("《小说的兴起》之深思"，《小说》1968年，第214页)

这样，你的作品——以及所有我们称作历史批评的上乘之作——在表现的现实主义与评判的现实主义、"内在论"的主张及对话的实践、真实与智慧之间摇摆不定。我倒希望它更坚定地走第二条路，但我承认我也很为这一喜欢维持原状并驱使你去写作(《现实主义的现实》第27页)的精神所感动："我认为我们不能够把所有的假设都写到书里。"

茨维坦

(伊昂·瓦特的复信：)

亲爱的茨维坦：

再没有比受到批评家们注意更令我如此高兴的了，我还以为说的是别的作家呢——当然，这不是议论批评家们对我有欠公允的场合。不过，你这样做了，并且有过之：在我看来，你对我的研究工作的介绍不仅内容正确，同时也是极敏锐的

概念综合。它实现了我作为批评家梦寐以求的对这些不同层面的整理、综合。尽管如此,还是有几点可以补充。

你的题目就几乎让我大吃一惊:我只是一个没有其他标签的"现实主义批评家"吗?说实话,报刊已经把我称作"社会学现实主义"批评家了。对此,我的反应就像你提及的我那句玩笑:打声哈欠然后说句"随他去吧"。顺便说一句,这个玩笑是未发表过的,因为形势不允许我采取一般批评的立场,并且我本人也不愿意真的那样去做。尽管如此,它的全称应该是这样直译过来的:"平足加苍蝇卵壳即现实主义的现实"。这句话的头两个词大概不无嘲讽地说明了我对自己批评观点之平庸与陈旧还是有所认识的。

在什么意义上说,我的"批评观点"是"现实主义"的呢?

就我看来,对现实世界与文学作品之关系的研究并不是文学批评惟一的任务,因此我不愿像奥尔巴赫① 那样被列入"模仿批评"的专栏。当然我并不是说对文学表现方式的研究是毫无价值的,奥尔巴赫恰恰为我们提供了相反的例证。自然,我也不能接受完全相反的观点:即通过论证世界是一完全混杂的整体而文学则不是,说明文学作品与现实世界关系的研究毫无意义。我同意现实世界与文学作品或它的语言之关系不可能完全得到分析与描述的说法。有点儿遗憾的是,我甚至接受了这样的观点:如果能找到一种科学批评的体系,出于对方法的考虑,无视作品与现实的关系也是可取的。但我不能接受现实与作品或作品与我们用来描述的词之间没有任何关系的主张,相反,我认为,最好的文学批评恰恰是在很大

---

① 奥尔巴赫(Auerbach,1812—1882),德国作家。著有《斯宾诺莎》、《论模仿》等。

程度上对这一关系的关注。

当然，我承认，这种观点制造了一些方法论上的困难，而这些困难在某些文学研究领域几乎是无法克服的。然而，无论如何，就我个人来说，我还是在其他领域里坚持这一点，并且我根本不会被古老的西方哲学传统所吓倒，这种传统和常情常理关于现实所形成的图像背道而驰。其理由再简单不过：从根本上讲，文学批评是社会活动而不是哲学活动，并且在批评领域里，没有必要接受怀疑主义认识论。我要做的，用I.A.理查兹[①]的话说，就是一种"实践的批评"。

我不能对"现实主义"一词微言太多，但我还是建议给它加上"历史的"和"社会的"两个形容词。在你描述历史批评在表现的真实与评判的智慧两种态度之间莫衷一是的时候，你已经看到了我的批评工作的历史倾向性。你说你更愿意看到我更经常地站在这种二分法的"智慧"一边，也就是我在《小说的兴起》中提出的"评判的现实主义"(第12页)一边。当然，这些不无道理，但这样做却有一个非常实际的困难。此书的主要论点在于它的严肃性——而不是幼稚性——以此，笛福和理查生论述了我称为"表现的现实主义"的东西，这就对《小说的兴起》中全新的("前所未有"之义)东西做了解释。这样看来，"评判的现实主义"不过是小说及其以前的叙述体裁和其他文学体裁所共有的一种叙述特点。当然，谈到菲尔丁的时候，我该就这一概念本身做些介绍，但我所作的分析是、或者可能是明显不全面的。尽管如此，我并没有低估"评判的现

① I.A.理查兹(I.A.Richards，1893—1979)，英国文论家、语言学家、诗人。著有《文学批评原理》等。

实主义"的重要性的丝毫意图，书中论及摩尔·佛兰德斯与克莱丽莎[1]的两章可为证明。与其说它们是"历史的"、"社会的"，不如说它们就是批评，并且我认为其风格明显不过地表明了我对这两部作品的个人"评判"。很明显，在涉及情节、人物及作者注释的道德标准问题上，我自由地运用了分析和评判。顺便说一句，我认为可能是作为"意识形态"语言与"文学"语言媒介的我个人的 Lingu a franca (通用语)(你的这一独特称法我认为是极为恰当的)才使得许多读者并没有意识到我的"评判"与伦理学、社会学的评判大相径庭。

我直接接触了使你感兴趣而你却并未提及的两篇短文(《文学与社会》、《论不愿做一架钢琴》)中的问题，另外这里我要重述已然表达过的几个观点。如果我们去思考文学尤其是名著中的社会伦理价值，我们就会发现：索福克勒斯、莎士比亚、歌德和托尔斯泰的作品从根本上讲是教诲性的。然而，这里的教诲性是这样的含义：由于想像地进入对人类经验现实性最为敏感的作品之中，我们的社会伦理意识才尤为强烈。当然，这些现实性一直有一个牢固的社会构成部分。

如此看来，现实主义、自然主义所强调的对现实社会的忠实描写与巴拿斯派[2]、象征派主张的艺术创造独立性之间并不是绝对对立的。尽管百年以来在对人是以社会性还是以个人独特性为主方面有分歧，一旦作家的笔接触到白纸，这种矛盾的力量便趋于削弱。就像 W.B. 叶芝说的那样："艺术是个

---

[1] 摩尔·佛兰德斯：笛福的小说《摩尔·佛兰德斯》中的主人公。克莱丽莎：理查生小说《克莱丽莎·哈娄》中的主人公。

[2] 巴拿斯派(Les Parnassiens)：19 世纪后期法国唯美主义文学流派。

人的社会行为。”

批评有一个既非现实主义又非社会性的因素，但它却以自己的方式存在着，这就是伦理的因素。文学是一种特殊的社会行为，它提醒我们："文学与社会"的提法在它表示一个比实际存在更绝对的差异时会是很棘手的。是否用以下原因来解释呢？从更有价值的意义上讲，文学是它自己的社会，是人们用来交流的最微妙、最持久的手段，它的一个并非很小的作用就是给予那些掌握它的语言的人以别的任何社会永远不能给予的东西。在一个更高的抽象的层次上，我承认文学、至少文学的一部分应该被看成一种自足的活动而不是退落到模仿的、参考的、历史的及社会的范畴中去。然而，即便如此，它也有着美学的和伦理的价值。

实际上，伦理的传统在从马修·阿诺德[①] 到 F.R.利维斯[②] 的英国批评史上已建立许久了。记得在剑桥大学毕业考试的时候，我就选择了《英国伦理学家》这一题目。这个题目看上去有些陈腐、土气。实际上，传记体滥觞于柏拉图、亚里士多德，结束于英国及欧洲现代哲学家、小说家、诗人们的丰富的选择。包括我在内的许多英国批评家都是以坚定的伦理观去考察文学作品的，当然也采用了其他的方式。一个美国朋友说我的《康拉德》不过是"瓦特的生活观"，对这一不无嘲讽的赞赏我并不予以特别的反驳：实际上，这与我的教书职

---

① 马修·阿诺德（Matthew Arnold，1822—1888），英国诗人、批评家。著有《评论集》、《色雷斯》、《夜莺》等。

② F.R.利维斯（F. R. Leavis，1895—1978），英国批评家。著有《伟大的传统》、《有生的原则》等。

业很有关系。我们许多优秀学生要求我们的是一个绝对的真理体系；自形式主义到结构主义、符号学以来，文学批评最具影响的许多不同流派都不约而同地设想：批评家的责任在于从文学作品的特殊性及偶然性中发掘出一种永恒的普遍适用的模式。然而，我们无需布莱克或阿诺德的教诲：文学只有从它的自身特点中才能汲取出特殊的力量。个人的思想、意识、情感面对的不是由教师学生们带来的普遍模式而是他人的——或用阿诺德的说法“非我的”——特殊性的顽强抵抗的时候，就能使想像力得到锻炼；也正是在这一点上，文学作品的阅读才有了教育价值。就像柯勒律治在第十一次莎士比亚演讲会上所说的那样：“想像力是进步生物——人的特性。”

顺便说一句，我对社会、伦理价值的兴趣与作家本人教寓主张出现与否毫无关系。在柯勒律治看来，人应具有的那类想像力是以“精神超越存在”为效果的。这就是他所主张的文学的主要教育功能，而我们对此只能表示同意。应该把文学系的课程用于真正文学的作品的阅读——真正的阅读；并用于文学的写作，这一写作以谦逊的方式努力成为文学或至少不去玷污文学。这样一个简单不过且安分守己甚至有些过时的主张，是我们这一研究方向必然的结果，也是我们为之献身的缘由。这种献身的原因之一已由一百年前的屠格涅夫在他的一首散文诗中表达出来。当时，他表达的是对祖国语言（俄语）的感情，我想今天的苏联儿童对这首诗是铭记在心的。屠格涅夫提到了祖国语言的伟大、有力，富于真理与自由，然后写道：“没有你，看着我们身边发生的一切，怎能不让我们堕入绝望的深渊？可是，这样一种语言若不是为一个伟大的民族所备，却又让人难以相信！”

还有两点需要补充。你引了这句话："我认为我们不能把所有的假设都写到书里。"这种表达前提的沉默部分地源于我对批评功能的看法。后者比较易于理解：萨特说《局外人》[1]是原始沉默的翻译，我冒昧地补充说：好的批评只是他人翻译的改写，这个改写既该是阐明、回答，也应是不卖弄词句的一种伦理责任的承担。这一问题所接触的主题也是朴素无华的。这种批评的缄默大概只是英国人在大众场合谈吐得体、举止正派思想的反映，但它却有着不可否认的益处，譬如：并不直接表达一部作品的价值，而是把更多的东西交给读者去完成。我想，只有当我认为与我的读者有了共同信念的时候，我才能表达我对文学价值的看法。

我说这些并不是要否定你对我那过于"自足"的批评思想的论证，我当然更倾向于比许多批评家更狭窄地限制与我的读者相通的地方。因为我愿意把理论的内容压缩到最小范围，并冒昧地提出个人的注解。这就产生了互为矛盾的结果：一方面许多文学批评的读者对我有了相当的了解，另一方面，我们所有的同事都不再把我当批评家看待。一位康拉德专家对此表示不解，并且就我那使一些批评家不快的"方法"向我提问，我回答说："理性从未形成过流派。"

我还可以用一个实例阐明我的观点。几年以前，在我的美国出版商那儿，我遇到了不小的麻烦：他不愿出版我论康拉德的书稿。我的一封信使他改变了主意，下面就是信中的一段："审稿委员会要求我充分证明我对康拉德的批评研究。我本可以不费吹灰之力地在我的前言上加上一个附录（这在学

[1] 《局外人》：法国存在主义作家加缪的小说。

生论文中屡见不鲜),然而,那样的话,文章则必然抽象、干瘪、简单化,并且也给人留下我自视甚高的印象,因而也就背离了我们为之献身的文学这一特殊领域。如果在篇首加上这样一个声明,那就会冒犯我的读者,使他们厌烦、失望,因为它无疑于说:'这是我对几个世纪以来批评家们争执不休的一些原则问题的看法。奉告读者诸君多加小心,因为这就是你们接受后面的作品本文先要付出的代价。'实际上事情不会是这个样子的,并且我认为,谁也没有权力提出一个普遍原则,根据这一原则,所有批评作品都该包含(就像我的出版商要求了我的那样)'一个坦率的声明或对本人批评方法的阐述'。我还是比较赞成萨缪尔·约翰逊的观点,他抛弃了那些'凭原则而不是凭感受评判的人们的虚伪'。"

我经常发现我对于文学以及与之共存的文化背景的态度比之我的大多数同事要更朴素、更直观也更少有争论及理论表述的性质。如果我要寻找自己超越个人与公众分离的形象,我要回溯到三十多年前塞纳河的左岸,那时我刚服了七年兵役归来(1946年)。在我听到的谈话中,有四个词引起了我的注意。我很快就对前三个厌倦了:介入、真、荒诞,而第四个词物看上去少有苍蝇卵壳的色彩。我开始读《对物的成见》中蓬热[①]的散文诗,这些诗正好是关于"物"的并且写得趣味盎然。我尤其记得见诸报端的一篇题为"口头尝试"的谈论蓬热的一次讲演的文章。这篇"尝试"也提到了他对当时文学中流行的夸张言辞的批判以及对普遍性理论主张的反感。还谈到在蓬热自己的创作中,一旦不能把人的文学题材表述出来,他就反其道

---

① 蓬热(F. Ponge,1899—1988),法国当代诗人。

而行之，就像悬崖边上的人专注于直接的物：树、栏杆，想着下一步如何把它们变成词。这是一次极妙的反讲演，结尾尤其精彩。“我们没有进行一次讲演会吗?”蓬热大声说，“完全可能。但是为什么向一个诗人提出这个问题呢?”之后他说：“亲爱的桌子，再见!”于是他倾下身去吻了桌子并解释说：“你们看，如果说我爱它，那是因为它身上没有任何东西能使它自以为是一架钢琴。”

我倒是希望我的批评和教学活动能像蓬热的行为那样朴实又那样全面。它大概包括四个同样必要的组成部分：对我谨慎、间接地探索的东西的理智认识；对于真正引起我注意之对象的美学欣赏；对于此对象之直接感情介入；最后，用言词表达以上三个部分的企图。一个文学系的师生的共同计划应该包括对这四个组成部分的考察研究。其原因简单明了，正像蓬热在《贝壳上的笔记》中所言：言语或由于它的中介所引起的运动是最易为人类这个软体动物接受的，正是言语才使人能感受并表述他与世上其他事物之间的手足之情。

我仅为之补充的是：我从未想过要当一架钢琴。

你的伊昂

作为事实与价值的文学

与保尔·贝尼舒的谈话

我是在研究法国思想史的时候“接触”到保尔·贝尼舒的作品的,他对我正在阅读的拉罗什富科、卢梭、贡斯当[1] 等作家的阐述我觉得都很有道理。后来,我又读了他的一些大部头作品《伟大世纪[2] 的伦理》、《神授的作家》、《预言家的时代》,并发现17世纪到19世纪的法国文学与文化生活在他身上获得了一位不寻常的历史家。他的工作不仅应被看成是对这一内容不可多得的介绍,而且也应被看成运用历史分析的典范。尤其引起我注意的是他对“纯粹性”的陌生(在他的作品里,没有任何把文学降为“纯诗”的企图):在他的批评著作中,文学不过是由大众语言形成的一个更广泛领域的核心。

这种阐释的正确性是从何而来呢?当然,贝尼舒的作品中有着大量准确的信息,因为他并不只是读名著,他也读其他作品甚至当时的报刊。然而,仅仅这些当然是不够的,如果不

---

① 拉罗什富科(La Rochefoucauld,1613—1680),法国作家。作品有《回忆录》、《箴言录》等。贡斯当(Constant,1767—1830),法国作家。著有《阿道尔夫》等。

② 伟大世纪:法国人对17世纪法国的称呼。

想在这里和那里把这一初步条件忘掉,那么提起它来也是没有必要的。依我看,贝尼舒的"秘密"不在这里,而是在给予他的分析以活力的对真理的探求。真理,不再只是信息准确的意义,也成了作家和批评家共同探寻的远景。发现作家"意图"的最好方法是接受这一对话者的角色(而不是坚持忠实地再现——实际上,这一再现已不再忠实),对作家表述的或然正确性发表意见并使读者参与到对真理的探索中来;而不是给读者描述出一个已然安排有序、只能引起他默默赞赏的对象。

为了不失全面,我也该明确指出:如果说贝尼舒的作品在很多方面都堪称楷模的话,它也使我产生了一些保留意见,而其中最重要的、并且惟一涉及到原则问题的就是他对作品结构和修辞、叙述及属类模式的忽视(然而,正像我料想的那样,在我们交谈过程中,他回答我说实际上这并不涉及原则问题,只涉及个人的一种倾向、一种选择,而这是无可厚非的)。

在贝尼舒的六部巨著中,通论文学与批评的内容只占其中很小一部分。因此我认为,根据他的原则性主张以及具体的研究工作来分析他的方法是很有必要的。然而,至于这一分析要采取何种形式,我还是颇有踌躇。谈到批评及他自己的批评,贝尼舒说:"如果我有时竟冒昧地在作品中发现作者本人也许没有恰如其分地表现的东西,那是因为我希望如果作者仍在世,他们会接受这一发现"。(《作家及其工作》第14页)我决定遵循他的准则,并向他表述我对他的思想所做的阐释,使他得以说出他的赞成或反对意见,并回答我在这一阅读中遇到的问题。更经常的情况下,批评家所研究的作者长期不接受这类的要求;而我却有幸与我的这位作者生活在同一

个时代、同一个地方。

一个寒冬的早晨，我们在拉丁区[1] 相识了。保尔·贝尼舒接受了交谈的建议；我们一起写下了下面的文字，但并无减少分歧的意图。本篇的批评观点有些是他原有的，另外一些则是他阐明的。

文　学

定义

茨威坦·托多洛夫（以下称“托”）：

为了说明您的研究对象的特性，您舍弃了两个最有影响的文学定义。其一是“古典的”，更确切地说是亚里士多德的定义，在它看来，诗歌是以语言为媒介的表现，绘画是以形象为媒介的表现，等等；其二是“浪漫主义”的定义，它认为诗歌是语言不及物的运用，是语言的艺术。您是主张另外一种更广泛的文学观的。对这种文学观来说，什么都不能把文学从“所有为公众的写作”（《作家……》第 10 页）中粗暴地割裂开来。您的研究中首先引人注目的地方是它不从这一产物的性质而是从它的使用（蒂尼亚诺夫说，日记在某些时代反映着文学，其他时代则不然）出发。（但是，在功能与结构之间就没有任何有选择的亲缘关系吗？）其结果，在您的书里，您同样地谈论了马拉美与通俗诗、高乃依与帕斯卡尔。

您批评以前的文学定义，因为它们把文学降格为一种艺

---

① 拉丁区：法国巴黎最古老的街区，因众所大学坐落此区，故也有“大学区”之称。

术，也就是纯美学观照的对象。“文学不能分解为简单的‘言语形式’”（《伟大世纪的伦理》1948年出版，见1980年再版本第273页），“文学虚构远不是文明生活的单纯消遣”，（《作家》第10页）（然而，这里涉及的是艺术或只是浪漫主义的艺术观吗？绘画只是这种狭义的艺术吗？）文学是艺术但也是其他的东西，与其性质相同的不是音乐和舞蹈而是历史、政治、哲学的话语。它“使情感和表现……结合”（《伟大世纪的伦理》第273页），它是表达对世界及人类境况看法的一种方式。（《作家》第10页）“一个普通作家传播着价值”，（同上，第15页）文学是在社会价值面前表达自己见解的一种方式，用一个词说就是意识形态。所有的文学都有艺术与意识形态两个方面，对纯粹实体的寻求是徒劳的，浪漫主义可为前车之鉴。“制度的作家是……诗人的兄弟，我们不能设想避免艺术与意识形态混交的纯浪漫主义而忽视这种亲缘关系、并由此不去探索这种关系；这将不是浪漫主义而是其他的东西，在任何地方都看不到的东西。”（《预言家的时代》1977年版，第566页）

假使事情是这样的，我们是否可用公众话语（discours）（即意识形态话语）与艺术的交义来为文学定义呢？并且，还要就“艺术”这一词本身的意义统一看法。

保尔·贝尼舒（以下称“贝”）：

我仅想就定义问题做几点说明。一般情况下，尤其是在我们的研究中，我并不是太赞成定义的。给文学本身定义对我来说就更是困难重重了。这种情况下，所有的定义都有背离它所定义对象的危险。您在开始时提到的文学是“所有为公众的写作”的定义是有些言之过甚的，它的惟一好处就是告

诉人们定义根本不可能有一个清晰的轮廓。其后您提及的那个认为文学是“语言的艺术”的定义只能使人联想到被定义之物很有限的一个方面。同样，最后那个意识形态与艺术相汇的定义也是值得商榷的，可以说这是个空泛的概念，因为它根本没有告诉我们一幕剧、一首诗会是什么。当然，这一定义也有它的益处，即：只要排除掉意识形态这个词的所有贬义，它还是确定了所有文学作品中都必然有所反映的两种现实。指出这一点是很必要的；因为意识形态一词最初确有贬义：在反革命语言中，它是“空洞无聊的思想”；在马克思主义语言中它是“在虚伪的独立外表下为物质利益服务的思想”。相反，作为确定价值的精神活动，“意识形态”被看成人类的一种主要能力，其作用应得到高度重视。

艺术与意识形态

托：如果我们接受这样一个文学的定义（哪怕它只是第一个大略的定义），就可以设想以平衡的方式对待作品的“意识形态”方面和“艺术”方面。当然，事情并非如此简单，因为在您的著作中（作为对前一种情况的反动？）“文学原则上被看作思想的传送者”（《神授的作家》1973 年版，第 18 页），并且您声明只对“文学传送的思想”感兴趣。（同上，第 466 页）实际上，当您在《伟大世纪的伦理》中分析高乃依一部作品里的意识形态时，您完全是从他的剧作中的情节、人物及人物语言出发，从来没有注意到体裁、结构、风格、韵律等问题。作品的这些因素难道是偶然的、随意的吗？或者说，在遵循它们自身固有构造的时候，作品能摆脱意识形态的影响吗？另外，您也从来没有从整体上去分析一部作品，这是不是说处于作品的孤

立因素(一段对话、一个情节、一个主题)与作家整体世界之间的这层构造缺乏与其思想认同的关联?

您确实就"思想"的性质做了些明确的阐述,使它成为不同于纯思想的其他东西。实际上,使您感兴趣的不是我们可以在某些理论著述中找到的思想,而是处于一种个体存在之中、处于某些特殊形式及对某些价值的偏爱中的那种思想。这一见解在《伟大世纪的伦理》中已经有所表达和阐述了:"一种思想的真正含义并不在于它思辨的陈述,而是在于唤起这种思想的人的意图,在于它所能达到的行为,在于它主张或反对的价值的性质……为了给争论一种意义,为了给思想以与之相冲突的人的某种能力,应该寻找的是深刻的利益以及能真正控制这种利益的欲念。"(第124—125页)

然而,当您分析马拉美这样一个作家时,看起来您好像采取了一种不同的态度。您在诗的技巧与思想、"形态"与"内容"之间建立了联系:"马拉美的句法所引起的'语法家的论战'(他自己的说法)与他的'意在象外'所带来的愈来愈飘渺隐秘的玄思之间并没有中断,他本人就承认这种玄思与'向常规让步的外观难以分离'"。(《作家》第76页)在更近一些时候的研究中,您又采用了同样的观点(《马拉美三首商籁体诗的诗学与玄学》,收在《理智的欲念》中,1983年出版),在那篇文章中,您探讨了"马拉美的晦涩文体的深刻动机"(第45页),并且在对一首诗进行了详细的结构分析后,您总结说:"从某种意义上讲,商籁体的奇异结构论证了马拉美所信奉的玄学……总之,马拉美本人的技巧为他否定内心的主张提供了形式"。(第144页)

这一不同态度是有意为之的吗?

贝：我认为我从未想过文学中的意识形态会比文学中的艺术更值得关注。就在您所引证的例句中，我说“我采取的(立场)看来尤其导向文学传送的思想”，我这里所用的强调词告诉人们我并不是在规定一种理想的批评，只是表达一种个人选择。之后，我大大地发挥了文学中思想与可感形式结合之必要性的观点。我之所以把主要精力放在所谓“思想史”的研究上，是因为它迎合了我的智力结构以及我的好奇心偏向，仅此而已。另外，我觉得“思想史”的提法与我曾努力为之的东西相去甚远，因为概念上抽象的思想一旦体现在具体的文学中，便不再抽象而以一种具象表现出来。确实，考虑到——对我来说是最经常地使可感的作品材料发挥作用——这样一个多少明确的意识形态目的，我总是倾向于思想相对地优于形式的看法，但我也绝不排除相反的可能性。这一争论不是主要的，它在(文学的)两个同样必要组成部分之间的影响是有限的，并且，这种有限的影响也并不总是很确定的。

您说我从未就作品本身的结构进行过分析。我还是分析过的，譬如我对拉辛的《费得尔》的分析(收在《作家及其工作》集中)。确实，我是把悲剧中的人物放到民俗的、文学的总背景中以及作为题材的古代寓言背景中去考察的。然而，我认为，这一预备性探索对阐明拉辛《费得尔》的制作及构成是必不可少的，我企图在这一探索中揭示出世界观与形式材料的安排之间的紧密联系。在分析高乃依的《罗得古娜》时，我甚至走得更远。我试图揭示出剧作家表现表面功绩及反常现象的剧情构思是如何走向人物性格的观念及戏剧意义本身这一独特方向的。这一研究是 1967 年我在高等师范学校一次讲

演的内容，直至今天也没有发表过，而这就是您始料未及的了。很遗憾我一直没有足够的时间对这类研究做进一步的探讨。

谈到诗人，情况是一样的。对于浪漫主义，我常常考虑的是从他们的整个作品中得出的思想而不是他们某一首诗的具体构成，直至今天我还准备就这类问题进行一系列研究。然而，不论我们是如何一般性地去考察它，也并不存在与形式实在性毫无关联的诗学思想。如果我们研究具体某一首诗，是不能避免它的语言构造的。所有诗人都如此，马拉美也不例外；但因为他把技巧当做一道屏障竖立在诗义与读者面前，他就比别人更专横地进入了这一技巧之中：故意反常地遣词造句、使用各种隐喻以使它们经得起推敲。我写文章，带学生，毕生致力于诗歌、戏剧、小说的研究。但我还是选择了写关于作家以及其作品被看成整体的作家群的书。这样的选择在技巧和形式方面只能允许总体的观察，我认为即使在这种总体观察并非一目了然的时候，我也没有忽视它。

还有一点需要补充。我曾把很多时间用于对法国和西班牙（传统或"民间"）口头诗歌的研究，我认为——暂且不论是否正确——这种诗歌与意识形态是绝少关联的。这种诗歌（西班牙的罗曼采罗，法国的传统口语诗歌）从中世纪以来一直传送着某些颇具影响的观念和寓意。多少年的社会历史进化在它身上引起的变化是有目共睹、不足为奇的。与主题、情节模式及人们对恋爱、战争、背叛、通奸、凶杀等形成的固定看法相比，口头诗歌是微不足道的，相反，它在创作形式方法上面的极大益处却是显而易见的。由于创作手法的不断转换和翻新，叙述的顺序、情节的安排以及动作和表情的细节也不断

地发生着变化，这种变化有时糟踏、破坏了诗歌，有时又给诗歌带来美及新的意境。在这一研究中，从它的相对独立性到它的安排、组织，我获得了材料的所有文学价值。确实，一般情况下，尤其是在口头诗歌中，多半是由自动联想来组织材料、构思作品的。当然，应该承认，传送者的意识对自身之外发生的事情也是有所控制的，并且这种控制可以在不受外部干扰的情况下自行解散。应该说明的是，这里我并不是在挖掘一种原始的意识形态，而是在探讨追求诗歌美及内在关联的艺人的良知，这种良知也为许多属于高雅文学传统的诗人思想家获得。

决定论和自由

托：您写过一本历史学著作，这意味着您相信文学创作与其时代有着紧密的联系，实际上，您本人也总是对文学与社会的关系很感兴趣。但在我看来，您在这方面的观点是比较复杂的，并且表述起来也需要谨慎从事。

首先，我将从您的观点中单独抽取一个作为“第一个”观点，我这样做不单单因为您在第一本书中对它进行了阐述，更大程度上因为它的简洁明了形成了一个合适的出发点。这一观点的内容就是对涉及文学作品的社会决定论思想的完全接受。在《伟大世纪的伦理》中，您写道：“有意识的或复杂的尤其是在像文学作品那样普及的作品中表现的伦理思想，都在人类生活及人际关系中有它极自然的根源和活动场所”；您的目的就是要“理解这一结合具有哪些不同形式”。(第 7 页)您在这里所用的隐喻也是很有启发意义的：人类生活是根，作品是果；文学就像穿在身上的衣服，它既遮掩又显露着身体。

您在这本书中所做的分析经常遵循这一原则。譬如，孟德斯鸠就被您描绘成一个"贵族传统的代言人"，然后您又加以注解："这是从他整个作品也几乎可以说是从他的作品的每一行文字中得出的结论"。(第82页)看来，这里的"几乎"一词在最后一刻使"每一行"、"整个"这两个词的绝对性有所减弱。谈到拉辛的时候，情况也是如此："在它们(拉辛的悲剧)出现的时代，拉辛不可能是别的样子。"(第24页)另外，书中的用词也论证了这种严格的决定论思想，而从表面上看，就是文学与社会平行的思想：文学"浸没"(第17页)在社会意识形态之中，而社会意识形态又"充盈"(第17页)了文学；一个"再现"(第20页)另一个，或者说"体现"(第42页)、"展现"(第43页)、"形象地再现"(第44页)另一个，是另一个的"模印"(第81—82页)，它"阐述"(第84页)、"表达"(第94页)另一个等等。

不过，这第一观点通过不同的"折衷"而有所改变，这些在您的第一部作品(《伟人世纪的伦理》)中就已全部出现过的折衷又使您最终接受了完全不同的观点。

首先，在肯定了作品与世界之间有一种关系存在后，您意识到"相反的例子也是屡见不鲜的"(第89页)，并且作家许多自觉的策略都与我们建立在社会决定论基础上的期望相反：高乃依懂得使用"谨慎的题铭"(第101页)。人本身也不是一致的，他遵循着许多不同的决定论，这样最后使每一个别决定论的结果都不是很确定："由于训练和职业而成为谄媚者的高乃依总是和由于禀性和雄辩而成为专制敌人的高乃依共同存在"(第116页)。您也注意到决定论在不同作品中的表现是强弱有别的："拉辛的悲剧大概没有高乃依的悲剧更具代表性，就是说不像后者那么应时、那么直接地表现一个社会阶

层、表现一种道德倾向。"(第 254 页)您也意识到了这些例外和这些不同的代表性,并用(有利)条件观代替了因果观。"现实性并不以事件的精确细节而是以一般的条件及情势对文学作品产生影响"(第 104 页);"它(决定论)在时代为它界定的范围内发挥作用"(第 245 页);"情势使之成为可能"。(第 273 页)

贝:我从来不是一个原来意义上的——即以法则的存在为前提、主张因果自然连接的——决定论者,这一点您是正确的。并且,我还看不出我们称作"人文科学"的任何一门学科可以以这样的法则建立起来。如果说我在许多人之后,以为看到了社会对文学的作用,那也是以或许真实的因果关系为形式的,至于这种作用在具体作家、作品上所表现出的明显程度是难以进行严格的证明和精确的衡量的。决定论,作为人类探索自然世界卓有成效的一种假设,表面看来是不能严格适用于人对其作品的探讨的。

为了论证我的"决定论",您提到了我的第一部作品,那是我在"二战"结束后头几年写成的;现在,我愿意承认那时我对社会与文学关系的看法比之今天要幼稚得多。您想,那时我比今天更"马克思主义",尽管我在书中曾本能地避免表达这层意义上的一种明确信仰。

托:除了社会背景这个既共时又复杂的背景对文学的限定外,在某些作品里,您还倾向于描述一种历时的同一的限定性。这让我首先想起了您对一首民歌及其以前唱法(您自己刚谈过的)之关系的研究。然而,您并不局限于这一通过口头

流传的受限制的领域，您也想过要把这些民俗学研究的手法运用于“高雅的”文学及“作者所属的文化传统中常用的题材、主题及文学模式整体”(《作家》第167页)中去。另外，您又通过对悲剧的一些传统主题的研究阐明了这一理论。最后，在您的思想史(如《预言者的时代》)研究中，看上去您又采取了比较的观点：每一思想都像是表述过的另一思想的变种，而传统产生的影响也来与直接社会背景的影响争高低。

贝：自然，使文学去满足一个特定时代需要、解答一个特定时代问题的社会因果性并不是惟一对文学创作产生影响的因素。文学只存在于拥有传统及发展逻辑的相对独立的形式之中。我认为这一点也是不言而喻的。而思想以它们的方式也成为被传送的形式。

托：如果说这两个“折衷”可以被理解成使最初的假设更趋灵活、更趋复杂而并不因此就背弃它的明确说明，那么其他的一些折衷则不是这样，它们甚至改变了这一假设的实质。早在《伟大世纪的伦理》中，您就论证了把价值化为事实并依据事实推断社会理想的不可能性；然而我们是在文学而不是在社会本身中又找到了这种理想。“社会是现实人的现象，而文学则是理想人的王国……一个从不、也永远不能掩盖另一个”(第52页)。在文学研究中，如果我们把您所说的“人类生活及人际关系”理解成经济的社会的现实并对之发生兴趣，我们就会迷失方向。“社会学的批评……在评价经济现实对文学的影响上徒掷光阴……是生活在社会上的人的欲念及由这些人组成的集团的欲念给文学提供了任务和养料……而影响

作家的正是这种同时不可避免地成为意识形态的精神状况，即价值的构成及判断的复合。”（《神授的作家》第465页）因而，与文学产生关联的不是社会，而是社会意识形态。

贝：这里涉及到一个不太经常被人提起的明显事实，而在我看来，这一事实并不是无足轻重的。如果说社会作用于文学，那是作家们同代人的集体心理和扩散的意识形态（用今天的话说就是“精神状态”）对他们发生影响，而不是经济生产和经济生活的方式直接影响作家的创作。文学是建立在伦理传统、新旧欲念、需求和理想之上的。如果说经济与技术对文学产生了影响，那也是间接的，有些遥远的，通过作用于公众心理产生的。对于文学研究来说，这些联系并不是主要的。我们尽可能不去忽视历史的发现并从中获益。然而，可以说，我们的领域是处于下游的：这是思想、价值、形式和作品的领域。

托：可是，我们怎样去了解这一意识形态呢？读一个时代的哲学、政治、科学及文学（为什么不呢？）著作。并且，常常是文学作品最能表现一个时代意识形态的丰富多彩画卷，我们从其他方面所获的教益总没有从文学上得到的重要。“为此，我们不能不关注这方面的创作和出版，也就是说把文学本身看成受民众心理启发的主要见证并从尽可能多的见证中形成我们自己的观点……这些方法使文学批评给予不同社会的历史学家以更多（至少相当）于它从历史学家那儿获得的教益。”（同上第465—466页）前后的变化是很大的，因为这里涉及的不再是使“社会意识形态”（“民众心理”）和“文学”这两个整体处于哪怕是微小的限定关系之中，而是对其中的一个——即

文学的意识形态——进行分析。大概这可以同杜梅西尔[1]在作品中使用的方法做比较:如果我理解得正确,他已经停止了对某一具体社会意识形态的根源及传播的探讨,只限于描述意识形态的本来面目。当然这并不是说我们不再承认文学意识形态的存在了。

贝:如果我认为作家是他们所表达思想的惟一的绝对的创造者,那才是一个真正的循环论证。实际上,通过成千上万的例证(不论是作品的成就还是批评的见证),我们都可以看到作家及其作品中人物的思想都是与当时人们的观察及感受方式相符的。除了作品以外,我们还读一些伦理文章、笔记、回忆录、通信、政论、编年史;总之,所有文学的或非文学的著作以其数量之巨为我们提供了一个时代的生活和思想方式。我们也很愿意更广泛地全面地了解某一时代社会各个领域的精神状况,但实际情况却并不令人满意。我只是想说文学作品本身在这一方面所提供的材料达到了一个异常丰富且意味深长的层次。它到底为我们提供了哪些人的情况呢?当然不只是作者,还有他们经常的读者及公众。这些公众究竟占当时人口总和的多少是很难说清楚的。设想一下,古往今来,一个社会所有多少有些思想并通过他们所受教育、所处条件、所具性格而掌握了思想方法的人,也就是说一个社会中相当可观的一部分人对文学感兴趣并为文学提供题材;当然,说他们与我们所掌握的信息状况成正比是理由不充分的。谁又能说

---

① 杜梅西尔(G. Dumézil,1898—1986),法国人类学家、语言学家,"新比较神话学"创始人。著有《神话与史诗》等作品。

明剧场观众具有什么样的社会属性呢？谁能估量出正统文学以外的手抄本、口头文学、传统故事和民歌的影响呢？历史学家们越来越对这一部分历史感兴趣了，他们根据各自的方式方法对从前人们的思维和感受方式做精确的调查研究。我们只能对此感到庆幸并饶有兴趣地等待他们的研究成果。

托：最彻底的社会决定论批评尚未到来。它的出发点不再是事实的缺乏（建立联系的经验困难），而是原则的混乱。您现在已经找到了与“主张化思想为生命需求的所有体系及流派”（《作家》第 50—51 页）相对立的观点。这一点，我们在《伟大世纪的伦理》中也能看到：“社会的人需要出于比个人利益更广泛的动机为人处世……思想的人甚至应该构思出比他日常所见更多的正义、幸福、真理、崇高”（第 334 页）。我们可以在这里展开进一步的争论：理想对现实来说是不可或缺的，事实也不能排除价值；谈决定论而否认自由是对放弃自由的鼓励；陈述是虚伪的，陈述的行为则是危险的（除非它以一个相当强大的国家机器为后盾）。“作为惟一的和惟一真实的客观存在充分地证明了——为什么我们没有留意呢？——压迫、残酷以及对权利的蔑视，更确切地说，这一客观存在对此无可奈何。暴君们是了解这一点的，并且他们表现出只从这一角度去认识人，把人看成是没有个性、没有权利、受人操纵的机器。”（《谈到计算机——有关主观存在的笔记》，见《阐释丛刊》1982 年第 19 期第 456 页）下面就是我们可以在一个具体情况下观察到的对自由意识形态及人权理论的攻击：“可以说，通过把争论限制在经济领域、声称自由从来不是损人利己的权利及诅咒个性的方式，一种独裁的哲学偷偷地传播开

米。”(《预言家的时代》第16页)不过,这也是有关人类状况的一种普遍真理:“从本质上讲,人类精神在任何时代都是超社会、超历史的,它与其前后时代的人性相汇并与它们互相交流。”(《文学批评的思考》,见《文学的法规》1982年版第5页)

然而,每一个社会都有一些堪称专业思想者、其创作并不遵循某一种社会决定论的人,他们就是被我们称作知识分子的那些人。“人是这样造就成的:与其自身保持距离并依据绝对价值去理解自己的行为;如果人不是这样,就不会有知识分子……从某种意义上说,根据他们的作用,思想的人、作家及艺术家既是社会的审判官又是它的支柱。”(《神授的作家》第19—20页)因此,如果孟德斯鸠是个真正的作家、拉辛是个真正的艺术家,那么在他们的作品里或他们的社会阶层中,他们本人就是绝对不可缺少的。这不是个偶然的现象,而是思想的人的一种本性,“这样,我们就把适于所有人及一切场合的普遍格式的希望寄托在知识分子身上。”(同上,第19页)

综上所述,我认为您的“新”观点不再是对决定论与(考虑到决定论的)自由二者必居其一的选择,而是同时对二者进行思考。因为您总以历史家的态度写作,所以您不加踌躇地写道:“为了使影响我们所有人也包括我们所有人的、从圣经到蒙田、从《伊里亚特》到波德莱尔的广泛交流成为可能,我承认我明显地支持在读者的记忆里有比较恒常的人类本性存在的观点”(《作家》第15页)。您也表达了对“人类可完善性”的信心,这样,您就在卢梭的希望与孔多塞[①]、贡斯当的信念之间

---

① 孔多塞(Condorcet,1743—1794),法国数学家、哲学家、政治家。作品有《人类精神进步史表纲要》等。

架起了桥梁。文学本身也就是由这样一对矛盾体支配的：它“既是应时的也是永恒的，或者说就像人类精神本身一样，既是附属的又是独立的。”(《思考》第5页)

贝：最后这一点才是问题的所在，因为它使某些唯科学论者感到不快。的确，我们的研究对象不是个一般的对象，它超出了事物的等级秩序，使创造意识及作为作品内容的价值发挥了作用。要认识它，需要的不是人类认识自然的能力而是其他的能力。历史学家们就可以只分析事物的等级序列及它们的进展，并且在看到新的价值产生的时候，像生物学家和博物学家那样只做事件的描述者吗？在描述人的时候，他们总要面对着人身上超出野蛮天性和自由选择并引起描述者主观评价的东西，再没有比这更不确定、更难以想像的了。当然，这些历史学家专门与大量的物质材料、事件和各民族生活中的必然性与偶然性打交道，而人类精神的职责并不一定是他们分内之事。相反，我们这些人(批评家)几乎只与人类关于善、正义、美等观念接触，不管我们如何希望或宣称自己不是历史学家，历史不过相对地引起我们的一些注意。意识到这种情况及其在我们工作中导致的后果，并不是为了对因果论进行修正，而是承认任何诉诸原因的分析都不能穷尽一部文学作品的意义，同时也是为了给文学研究确定一种与自然科学研究完全不同的观点。您这样的看法是正确的。不过，这并不等于说在文学研究中任何真理的标准都是不存在的：要进行阐释，就必须收集材料、核实信息，而为了获得足够的可接受性，我们的阐释还要运用许多直感与评价，而在人这个问题上，可接受性是充当着确实性的

批　评

批评方法？

托：您对当代文学批评也采取了批评的态度，正是这一点才使我很想谈谈您在这个问题上的见解。您对当代批评论争的第一个总批评就是论证了这些批评对一种被称作“方法”的语言虚构的迷信。批评家们“自以为是在谈论方法问题”，倾向于“为所有新发现的‘方法’命名”(《作家》第12—13页)，实际上完全不是那么一回事，如果我决定对文学运用社会学分析或精神分析，并不是我掌握着什么特殊的方法，确切地说，我选择了这一对象只让我感兴趣的那部分，有时，我也采用了有关这一部分的所有假设。所有这些与应该成为方法——即一条“通往真理的道路，在那里这种真理的本质并不是假定的”——的东西毫无共同之处。(《思考》第4—5页)

如果只是语言的滥用问题，后果倒并不十分严重，严重的是每一个“方法”都有一种综合的野心。批评家们往往强调作品的“有机”和“相联”，而反对它们的彼此分离；他们只愿以“一种观点”为依据，只看到“一种联系”，只看重作品的“整体性”或各种组成因素的“统一性”、“关联性”，只向往一种“完全的启示”。(《作家》第12—13页)这样的概括法当然是错误的，因为作品就像所有的经验现实一样，是不会被一种必然片面的观点完全把握的。“若企图采取全面的观点，我们就一定会一无所获”(同上第2页)，对方法的热情也不该阻止我们去谦逊地承认：批评必定“总是不完全的”，批评就是在对事物的

忠实与系统的关联、“对作品的感受与推理能力”之间寻求一种最好的平衡。（同上第13页）

贝：的确，我认为现在人们把方法这个词用得太滥了，因为它意味着一种科学构想的思想。实际上，人们只是用它来说明那些有时与科学精神恰恰相反的预想的阐释体系和它们随意采用的手段。

新批评？

托：我并不是很赞成您的第二个批评。您认为“新”批评并没有带来什么新东西，那些思想和假设与二百年来甚至更长时间以来的思想和假设没有什么两样（《作家》第10—11页）。不用涉及到论争的实质，我们就会发出疑问：批评能够完全摆脱对文学本身发生过强烈影响的历史和意识形态的限定吗？即使每一学说的所有因素都没有发生变化，那么它们的内在分节以及它们之间的等级差别也是同样无足轻重的吗？在文学批评中难道不能发现一种与其他人文科学并行发展的从历史分析到结构分析的进化吗？这种进化即使是一种重心的转移，但它在欧洲所有国家几乎同时出现，难道这样一个事实也是毫无意义的吗？

贝：我并不认为我真的说过“新批评”没给我们带来任何新的东西。老实讲，由于新批评是个很模糊的概念，所以就很难在这上面进行什么辩论。实际上，这一称号被加在了许多批评思潮（主题批评、马克思主义批评、精神分析批评、结构主义批评以及符号学批评等）身上，而其中的大部分标签或以前

各个时代使用过，或以其他的名称在传统批评中有过一些萌芽：传统批评既没有完全忽视心理的和社会的因素，也没有不考虑作品的主题、形式、形象，这一点是毫无疑义的。当然，在我们这一时代，每一种批评倾向都有了新的发展，这种丰富性是应该说明的。不过，还应该说明的是，获长足进展的每一批评与其他批评之间的共同点却未见增多。

那么新批评的统一性在哪里呢？经常引起我们注意的对系统性和综合性的强调并不能把这些不同的流派统一起来，相反，只能制造更多的分歧和争议。但是，我们还是能够看到，像旧批评一样，新批评也常常企图根据不同的比例把许多理论主张结合到一起。更引人注意并且在新批评的许多流派之间建立了姻亲关系的是，一方面，他们对作品意义的漠不关心，另一方面，他们热衷于使用一般读者难以理喻的专业语言。这是不是说他们要模仿现代的精确科学家们的作法、用一种特殊的语言来表达与可感事实相距甚远的答案呢？不过，这些科学是结合高难度的实验与抽象推理才得到最后答案的，这种答案使科学家们远离常识与日常语言并无视外行对它们的陌生。文学则不能这样，文学是在广泛、普遍的主观经验基础上建立起来的，它是日常人际关系的一部分，它意味着一种广泛的交流。给文学规定一个科学所具有的法则会毁坏文学本身的真理并使它失去与其对象的接触。我当然描述了新批评的不足及其极端后果，那些最优秀的“新批评家”一定知道他们也未能幸免。对于新批评的广大信徒和摹仿者们，我们却不能这样说。

总而言之，就像您认为的那样，对“作品的内在机制”而不是其“历史记录”的强调可能是我们这个时代的总潮流，也可

能就是新批评的总精神。应该说明的是,传统的文学批评并不就是历史批评。在很长一段时间里,传统批评甚至不知历史为何物,并且当它被称为文学史的时候,它也并未忽视一部作品或一页文字本身的重要性:在法国,正是文学史的发难者创造了"作品阐释"的宗教。

外在批评?

托:还有第三个总的批评,您指责当代批评把许多外部概念引入了文学领域。我们在许多批评家的文章中都可以见到这种指责,但它出现在您的笔下却不免让人吃惊。"许多外来学科和术语对我们这样一个脆弱的研究领域(批评)常常是很粗暴的侵入,使批评遭受了崩溃的灾难"(《作家》第12—13页),对此,您表示十分遗憾,另外,您也不信任那些"受到……文学以外的学科及假设启发的"(《思考》第14页)系统。您的这种抨击之所以会令人惊讶,是因为您主张过在文学与"为公众的写作"之间没有严格的界限,并且文学的"外在"之物也不是很容易辨别的。另外我认为,您自己在文学研究中所使用的概念也不比别的批评家更多"外在化"或更少"外在化"。让我们看一下您在《伟大世纪的伦理》第37页上所使用的几个词吧:自由、判断、自由意志、理性、愿望、自我。实际上说的是一回事:或者狭义地理解文学,而这样我们就不能确切地说这些概念是属于如此脆弱的领域的;或者广义地理解文学(像您那样),那么您的概念就是内在的概念,而别的批评家使用的也是内在的概念。

贝:我想,对这种反对意见我已经部分地做了回答。从某

种意义上讲，我也希望社会学、人类学以及语言学的论文成为广义的文学的一个组成部分。但这并不是说在这些学科里获得成功的方法也可以在文学中结出硕果。确实，文学批评总是把一些并非现代批评本身的概念运用到作品分析上去，并且，所有的批评都是用阐释者本人谙熟的概念去说明所阐释作品的。然而，这都是哪些概念呢？在我的作品里，您找出了自由、奴役、愿望、理性、自我等等，您还可以举出另外许多概念。不过请您注意，这些概念都是作者本人熟悉的，也可以说它们如同常识一样构成文学作品的原材料。然而，我们是否可以说语言学家、精神分析学家也同样需要把这么多的概念引入他们的研究工作中呢？文学自然是无视这些概念的，而文学的运用则谨慎小心地欢迎着它们，这些概念在文学批评中的大规模侵入也具有某种创伤性。

当然，这并不是说我原则上反对文学批评与其他相邻学科的交流，恰恰相反，我认为阅读作品所受的新启发都是一种有益的偏见。但是，凡事最后总要以结果来判断，然而，这些结果显得特别不均衡：有些时候、在某些作者那里，结果是出色的，令人信服的，但是在一种令人不安的比例上，结果是古怪的，或者是完全否定的。既然我们这样认为，为什么不把它说出来呢？

结构批评

托：除了这些总的批评之外，您还对当代文学研究的个别倾向进行了一些批评，涉及到的有结构批评、精神分析批评以及社会学批评。您对“结构主义方法”的第一条意见在我看来是不合逻辑的，因为您指责结构批评同其他批评一样是一种

"从外部汲取源泉"的外在批评，而在同一句话中，您又把它和一个纯"形式与语言符号的构成"(《思考》第 4 页)这样一个文学定义等同起来；我们可以对这个定义本身进行非议，但确实不是它把文学降为外在之物的。

而您提出的问题就走得更远了。正因为结构批评是"内在的"批评，它就要求从它的批评对象身上排除掉所有对作品意图的考察、排除掉作品与社会价值的所有联系，也就是说只把作品看成一个客体或"一个物，并只关注组成作品的材料的组织与安排"。(同上第 9 页)然而，如果这样一种给批评家以同一的、并且易于观察的材料的排他性成为批评家的主要任务，那它就消除了作品的一些主要特性并给经验对象即作品带来了极大损害。"不论是使人消沉还是使人鼓舞，一部文学作品总是一个主体向其他主体发出的有倾向的信息，它处于影响与合目的性的相互关系中，客观的科学虽能说明自身，也对它无能为力。"(同上第 20 页)谈到人类的普遍认识问题，您说："对学者来说，这种做法也就是要使人在排除掉所有主观性的同时，亦排除掉他的意识、意志以及对此有所了解的直觉。"(同上第 4 页)这是一个过高的代价，人们有权拒绝支付。然而，倘若如此——这里我们又看到了巴赫金对形式主义和结构主义的批评——"所有消灭和无视文学信息中的主体交流的作法，都有使文学变得毫无意义的危险。"(同上第 20 页)

这样，您所批评的就是结构批评的哲学基础即作品自足的观点了。不过，就我个人看来，这种批评不大适用或并不同样地适用于结构批评的实践。把作品看成材料的组合来研究，这本身没什么可指责的，如果它是指作品只有在背景中才有意义、为此应该首先把作品的所有因素(所有"材料")与其

他因素结合起来的话。这样一种要求只有同从前成问题的综合的野心合谋才是真正过分的。结构与结构的相互关联是一回事,这些关系是否为惟一存在的关系又是一回事,因为在这里所有与共时背景乃至普遍社会价值的联系都被排除在外了。难道除了排斥所有对作品构造的探讨就没有必要把这一探讨当作文学批评的一个必要但是并不充分的环节来看待吗?

贝:您批评我违反逻辑地对待结构批评的地方并不只此一例。因为事实上,人们认为自己能够通过自然史、语言学、人类学等"汲取外部源泉"的方法把文学作品当成"一种形式与符号的纯构成"。这一方法本身原是无可厚非的,可它却孕育着明显失败的危险。至于其他,我只想重复我们开始交谈时我说过的话,即:研究作品的结构并非没有益处,但要结合作品的意义及作者的意图来研究。

无意识批评

托:您对无意识批评的保留意见可以部分地这样解释:这一所谓决定论常常倾向性很强地运用它的理论。就像您谈到卢梭时所说的那样,批评家最容易做的事情就是探索内心而摒弃理论(《作家》第50页)。文学的精神分析不过是传记批评的一个新变种,精神分析批评的错误不在于建立了某些事实,而在于给这些事实以夸大的作用,并从产生价值的原因中去推导思想的价值。

还有其他一些理由值您反对某些建立在无意识基础上的批评形式,即主题批评与精神分析批评。这些批评试图把作品而不是作者的"潜思"发掘出来并给予足够重视。尤其在谈

到米什莱[1] 的时候,您表达了这样的看法。找出作者不断受到困扰的因素,证实作者本人对哪些内容有特殊爱好,这一行为本身是合情合理的;只有当它导致系统地排除对作者的理论主张的参照或伴随着对这些主张的贬低时,才是真正成问题的。对作者的作品中任何一部分的排除就已经是相当专横的了,而对作者有意识思想的贬低更意味着把主体的自由与意志视为无足轻重。"感觉和本能呼唤的原始世界"(《预言家的时代》第 498 页)在作品中有相当的表现,可是,企图一举扫掉作家把感觉转换成语言也就是转换成对他人的呼唤的努力是不是有些自以为是呢? 思考像卢梭和米什莱那样一些作家的潜思想,不论我们怎样认为,是否都意味着批评家在炫耀自身的优越呢?

您对意识与潜意识孰优孰劣的看法是与我们这个时代不相一致的。"文学中的形象,只有注入了作者的自我的有倾向的欲念和意志后才有价值,它不过是作者意识形态的代名词。想像的世界是由思想和内在思想照耀的……米什莱的厌世源于他对原则的否定。"(同上第 489—499 页)今天,人们更愿意说,意识形态只有通过形象表达出来才有价值,思想是由想像世界指引的,原则即产生于厌世。这只是一个简单干脆地把现行的等级制度革除或者说用另外一种方式去思考意识与无意识对立的问题吗?

贝:谈到精神分析,我原则上也没有什么反对意见。作家的心理通常与他的世界观或他对形式的选择和偏好有关,我

---

[1] 米什莱(Michelet,1798—1874),法国历史家。著有《法国史》。

们是不能把它从批评领域里排除掉的。作为我们文化的一个传统因素，无意识心理学与心理学一样很久以前就在文学批评的国度里获得了公民权。一旦作家本人也许辨别不出的另外一种话语代替了作家的话语，并且这种话语在作品中的存在被一个外在权威臆测出来的时候，无意识批评就会迷失方向。并且，这一权威是否真正具备了解文学领域的资格也是很成问题的。不论是否得到证实，精神分析批评强加于作品内容的东西对文学来说都是陌生的(外在的)。文学领域首先是思想有意识交流的领域。确实，批评家有可能在阐释中被引到不考虑作品所表现出的意义的道路上去，他本应该时时这样做的，因为作品并不只是明说，它也暗示，并且掩盖它不愿说的东西。批评家只有胆大心细，通过与作者、读者假定的交流，才能在这一思想范围中发挥作用。不过，在这一点上，掩饰任意性的危险依然存在。

下面我就您对这个问题的最后一个看法谈谈我的意见：我既不知道意识与无意识的实际差别，也不知道现在最流行的对这一差别的意义的看法。但我知道文学主要是在意识的光芒照耀下的生活，没有它，文学就会消亡。没有任何人(哪怕是精神分析家，病人除外)会容忍和这样一个对话者生活在一起：这一对话者在每一句话后面看到的都是其他事物，并且自以为很适时地赋予这种事物以外在形式。使生活难以存在的东西也会把文学扼杀掉。

社会学批评

托：较之其他批评，您对这种批评更为熟悉，因为它关注的是文学与社会的关系，而您本人正好对此非常感兴趣。

开始您就说您感到了“历史唯物主义”(《思考》第3页)对您的吸引:“马克思主义在这一领域的应用”“比其他方面的运用更真实、更尖锐”。(《神授的作家》第18页)然而,就像我们看到的那样,您对这种批评也保持着一定的距离。您是否可以明确地阐述一下您在这方面的观点呢?

贝:社会学批评也可能会以社会学家或自以为享有特权的阐释家们的外在权威取代作者的权威,并由此歪曲作品的意义。我们已经谈过了这种研究文学的方式、它的合理性及危险性,至于阶级这个概念在这种批评中的使用是根据所研究的不同时代而具有不同的内容的。我应该说,与我们所期望的正好相反,这一概念应用于17世纪比应用于19世纪更合适。在《伟大世纪的伦理》中,我认为行之有效的东西在研究浪漫主义文学的时候根本行不通。我本该就这种差异进行一番思考。1789年大革命以前,贵族、宫廷、教士阶层都有着各自不同的世界观,而在19世纪的大资产阶级、中产阶级、平民之间根本不是这样,至少不是这样截然分明。当然,他们各自的政治态度可能是不同的,不过总的哲学观点却是大多数人共有的,尤其是在19世纪前半期:以自由、进步、人道为标志的世俗唯灵论;社会各个阶层都接受的价值观;占据人们想像力的那些理想的男性、女性典型人物。17世纪的情况也与此有些类似。那时,基督教的信仰、虔诚、理想统治着整个社会。但是,在这个等级森严的社会里,每一社会阶层都依据自身的条件发展了一个自己的伦理观。而在大革命统一起来的(19世纪)社会里,再这样做就比较困难了。在这一社会里,由于没有任何思想的篱笆把阶级截然分开,沿着惟一的阶梯

上升的可能性则大大地存在。这样，文学作品留给我们去思考的就不再是作品的社会阶级根源，而是它所提出的构想以及这一构想在各种社会变化中的条件。另外，社会内部的某一共同意识形态（很长一段时间里是基督教，然后是进步与人道）的发现揭示了一种精神力量的存在，它使我们更能理解19世纪那些拥有共同意识形态并掌握不同表达方式的诗人、作家、思想家们的启示者和引路人作用。

探索的实践

托：我们刚刚谈过几个不同的批评倾向，但还有一个方面没有涉及到，虽然它本身并不是一种"倾向"，但它构成（或应该构成）所有其他批评的基础，即材料的收集和学识的渊博。您的著作尤其是《伟大世纪的伦理》以后的作品都以知识的广博性和可靠性给人留下深刻的印象。您是否能谈一下您是怎样具体进行这一工作的？

贝：我很乐意回答这一问题。我只和您谈一谈我倾注时间最多的对浪漫派的研究，而不去谈源于这一研究或有时使我中断这一研究的其他方面的书籍、文章。在说明我究竟是怎样工作之前，我应该首先告诉您最初我是怎样设想的并且这一设想又是如何发展变化的。刚开始的时候，我曾考虑研究后浪漫派一代（波德莱尔、邦维尔、勒贡特·德·列尔[1] 和福

---

[1] 邦维尔（Banville，1823—1891），法国诗人、巴拿斯派代表作家。著有诗集《奇诗集》、《西方集》。勒贡特·德·列尔（Leconte de Lisle，1820—1894），法国诗人、巴拿斯派主将。著有《咏古集》、《域外集》。

楼拜以及与他们接近的文人艺术家们)的诗意的悲观主义。然而,刚开始阅读几篇作品,我就明白了这一悲观主义是对他们前一代人的热情和信念的反动,只有研究了他们的前一代人,才能了解其后发生在他们身上的事情。实际上,还应该上溯到启蒙时期,这一时期的哲学家所提出的人类命运问题才是他们思想的渊源。这一工作涉及面之广,既给我压力,又使我产生浓厚的兴趣,然而,我并没有看到,为了满足真实的要求而减轻这一工作的办法。

我的第一步工作(1950 年左右)就是把涉及 1760—1860 年这一段时间的作家与诗人状况的作品和参考书以及当时人们对这一状况的观感收集整理出来,做一套卡片。在这一工作过程中,我发现文学家的任务及神圣职责只有在与大大超过这一特殊问题的社会历史条件、思想及信仰方式的联系中才出现或被提出来。我的材料也为此不断增加。我大概读了很多东西,也做了不少的摘录、分类。当然,我花了大量时间去查阅许多文学或普通刊物:这些刊物因其枯燥无味而常常被人忽视掉,而我却在这些查阅中发现了许多,也明白了许多。我就是这样逐渐地收集到了我工作所必需的材料。我用大致的标准给这些材料分类,或通过作家、作家群和流派,或通过报刊的标题和类别等等,但我并没有让这一分类在我的头脑中形成写书时的顺序。在我为这些材料进行分类的时候,我并没有支配它们的企图,那将是徒劳无益的:战线过长以及不可测的战果只会使早产的综合前功尽弃。我只是在脑子里构成我的主题的几个不同方面以及一些暂时的或部分的模式,然后我把它记录下来并进行一番思考,直到它们确凿无疑,我就可以重新把它们拿出来并补充到我已经做过的研究

中去，这样它们就对我后面的工作发生了影响。

当我认为已经获得了足够的材料、可以开始写作的时候，我至少对时代的编年顺序的合理性有了信心，并且对我所要说的东西有了明确的或比较明确的看法。1968年夏，我开始写有关1760—1830年这一段时间的那一卷，并且在1973年以《神授的作家》为题发表。只有通过收集到有关那一时代材料几经反复的发掘、审核、严格筛选和重新分类才能把它写出来。在这一过程中，我从自己的笔记中学到了很多东西，并且头一次在某一问题上把间隔多年收集到的材料整理到一起。我终于看到这一部著作的最终模式即章节顺序以及章节与章节之间的内在联接最后成型。总之，在把自己完全投入到赋予作品最后形式的作家灵感中之前，我表现了一个研究者和整理者的长久耐心。我想许多研究者都能在我的方法中看到他们自己的影子。至于我，我看不出对"思想"史的广泛综合会有什么其他方法。当然，我并不在为自己树碑立传：一切都源于个人不同的气质和习惯。根据已收集到的材料，对于1830—1848年这一时代我又用同一方法写出了两卷，其一是论及一般理论作家(已出版)的《预言家的时代》，其二论及诗人并且正在完成。奇怪的是，首先使我感兴趣的1848年那一代人的材料至今也没有派上用场，这真是谋事在人，成事在时间啊！我希望这些材料会使我写出新的一卷来。

尊重他人

托：您对文学批评的建树性理论包括两个乍看起来互不相容的内容：尊重他人与文责自负。尊重他人，也就是说尊重被研究的作者，这是该尽其所为地建立起作品意义的批评家

的第一行为，也是他的“方法”。文学批评中，严格意义的方法……“只有在它意味着获得足够材料、正确支配及合理解释这些材料，也就是避免进入无法证明与不可争辩合二为一的精神领域的时候才成立。”(《思考》第4—5页)批评家与作家一样，都是从已有的作品出发，作家通过转换这些作品获得自身的价值，相反，批评家只有将这些转换减少到最低限度才找到他的价值。互文性(intertexualité)的理想在两者的实践中是相距甚远的。对发明的恐惧成了他的(批评家的)最高美德……这是很适当的(同上第20页)。批评家的理想是建立起vérité(真实)，这里的vérité一词是指它的第一个意义(即相符一致的真实)。而批评著作中具体实现的不是真实而是合理性(或像从前说的那样：真实性)。即使这种理想实现不了，它也应该像探索中的调节原则或决定探索方向的航标那样发挥作用。

这种真实即调节原则的信念在我们这个喜欢相信“一切都是阐释”的时代遭到强烈的否定。您没有否认批评工作的阐释性质，但您也不愿仅停留在这一声明上：“没有人敢说，无论哪种阐释都是合理的。”(《作家》第14页)这种阐释乐观主义是以文学与语言不是个人的任意的游戏、而是作为人际交流及相互理解的社会公约为依据的。“无论如何，语言……是人与人之间的联系，并且由于语文学的严肃而可贵的帮助，它也成了时代与时代的联系……不同时代之间作者与民众的不断交流就是建立在理解基础上的文学假定。”(同上第14—15页)这是能够建立起阐释法则的原因：“马拉美的作品首先需要根据语法阅读、最近似于作品的阐释……马拉美的思想通过他的作品既隐又现，我们尤其不要把自己的思想加进去。”

(《马拉美》第414页)

您还写道："谁想为一个作者定性，谁就是受到了这样的诱惑：不适当地把作者归入他自己的思想体系，让作者成为他本人思想的令人仰慕且有失全面的先驱者。"(《作家》第14页)我有时想是否能够完全避免这种诱惑，我要说的不是那种幼稚的认同：用偷梁换柱的方法首先把自己的思想纳入作者的思想中，然后看到作者的思想与自己的思想是那样接近而感到欣然。我想说的是分析的范畴与被分析作品的范畴永远不一致的现象，在这一现象中，所有阐释同时也是一种侵入("理解"的双重意义完全可以解释这一双关语)，是一种(不是作家本人的)明白易懂的语域的归并。我们可以避免把自己的观点加在作家身上，但能不把自己的话加在他身上吗？

贝：我完全同意您对我的"阐释乐观主义"的看法。至于批评家把自己与作者归为一类的诱惑，哪怕是把自己的思想范畴说成是作者的思想范畴，在这一点上，我和您一样认为，从本质上讲，那是难以做到的，大概也是不适当的。但应该控制自己，至少应该有控制自己的愿望，不要把个人的心情舒畅建立在误解的基础上。

文责自负

托：情感同化以及尊重被分析的作者只是批评活动的一个方面，作为补充的另一方面则相反(相反？)，它要求批评家对自己的言语负责。否认这一点，我们就把自己封闭在另一种客观主义之中了。作者是属于他的时代的，批评家又怎能避免呢？在《伟大世纪的伦理》中，您就指出："对思想的过去

的兴趣几乎总是源于对它进行新的应用的欲望"(第 369 页),并且在《预言家的时代》里,您又把这种观点表现成一种规范而不仅仅是一种描述。"处理现实问题的客观态度甚至不再被人理解,原因很简单:对我们来说,人及他现在的环境不是物,所以,从局外人的角度、不参照任何价值地看待一种环境或一种迄今没有解决的人际冲突,是显而易见没有任何可能的。"(第 566—567 页)历史学家的理想不能是客观性,只能是正直与诚实。

一旦批评家考虑到主观性,他就不能说他只是进行描述了,他也该承担起评判的责任来。"我们无法避免评判(作品中的)思想,因为我们想从评判中描述作品的意义及创作源泉"(《伟人世纪的伦理》第 7 页),这样,您就超越了建立在斯宾诺莎的真理与意义分离基础上、不断排除所有对真理的探索的语文学构想。因为有了您,批评家又可以与 vérité 打交道了,这里的 vérité 是伦理的真理而不是描述的真实。这种对真理的重新关注表现在两个方面。首先,它对分析作家的思想、并从中发现其疏漏、矛盾、疑难之处是必要的,正为此您才毫不犹豫地谈及"所有贵族文学的主要缺陷"(《伦理》第 78 页)以及"法国贵族的无能之处"(同上第 120 页);在分析卢梭的时候,您甚至对他所进行的论战的实质发出了疑问:"难道应该相信想像的幸福可以替代……幸福本身吗?"(《作家》第 42 页)并且您对儒弗瓦[1] 的作品的阅读也变成了十足的对话:"一个进步的理论就是……即便如此,可听人说……就算是……然而,这个想法……同别人一样,自由哲学家发现自己

---

[1] 儒弗瓦(Théodore Jouffroy,1796—1842),法国哲学家。著有《人类命运问题》等。

被迫与别人争论自由必然性这一概念。”(《预言家的时代》第32页)

对真理的关注也表现在一个更高的层次上。不再是为了对作家思想进行分析,而是为了对批评家也介入其中的对话提供框架;不再是手段,而是目的:文学与批评经过长期的分离后又在这里重新相聚了。在您写出“所有迄今已知的社会中,事物的本质要求我们除却美德中我们给予爱的东西”(《伦理》第61页)以及“只有轻率和虚伪的社会目的的客观性”的时候,您就自然表达了显示出您的历史主体特征的一种观点。而您也就把它当成了一种超历史的真理,当成了您自己和其他人进行相互交流的共同点:您这里的陈述所向往的是普遍性。

贝:您的见解使我获益不浅,不过,我还是想就对话与真理等概念谈一点看法。您说,批评家有权就作品中出现的不平衡及不合理的地方对作家的构想进行主观干预,我认为这是大有商榷余地的。严格的不平衡缺陷,乃至作品中某些明显的矛盾之处,不一定要被看成一种不完美,而应被看成一种符号、一种充满意义的符号。在纯粹不合逻辑(或表现如此)与意味无穷的歧义之间,出现任何情况都是可能的。至于不合情理,那是应该用人类经验而不是用作家的话语(discours)来理解的。然而,批评家的这样一种反对意见只有在指出作家的独创性、导致对作品更深层次的证实的时候才真正成立。这些批评方法使我们看到,探索作品意义与评价作家思想是那样容易互相混淆。批评家的任务就是尽其所能地使这两者朝着一个互相调和的方向前进,如果不能完全这样,就尽其所

能地说出为什么来。

至于对作品伦理意义的评价，那是另外一回事。这涉及到作品所传播的价值，成问题的只是这些价值的合理性。当然，还是希望批评家对此广泛欢迎并用来提出问题而不是解决问题。没有什么东西能强迫批评家在高乃依与拉罗什富科、伏尔泰与卢梭、雨果与波德莱尔之间表达自己的趣向。如果批评家认为他自己的趣向会使他的批评更清晰明了，他可以依靠自身力量使人感到这一点。批评家也加入其中的人际交流不允许他给予他的自我以特殊的地位。从作用上看，他的自我是完全属于所有人的。然而，为了成为情报员和阐释者，批评家并不比作家和读者更少隶属性或更多对善恶的评判。使他维系于文学的职业难道把他与人类隔离开了吗？如果是这样，那是再荒谬不过的了。当问题涉及到他的自我意识或他以为他的阐释者们只能对他不真实、不道德的时候，他要展开论战就是自然而然的事了。

矛盾体

托：或许可以用尝试来概括您的批评观点(除非我也不忠实、不太看重系统性)。首先，强调某一点，然后表述一对矛盾的统一体：决定论与自由、普遍与个别、背景与结构、我与他人等等。您所向往的并不是一种综合，而是去认识通过这些概念表现的、角度不同的每一种观点的局限性。这一方法看来是有某些哲学选择做后盾的。您对这些究竟如何看，并且您认为哲学在我们所从事的职业中到底起着怎样的作用呢？

贝：您说我表述了一些矛盾体，不错，但这都是得到论证

或者说接受过检验的：特别是那些揭示了精神既是附属的又是独立的，使意识的光明与动机的黑暗、价值范畴和事实与原因范畴对立的矛盾体。实在地讲，这些矛盾体集中到人类的客观存在与主观存在的对立，这一对立既不能靠合二为一的幻想消除，也不能靠于事无补的第三个词的创造解决。这不是我们精神生活的一个方面或次要部分，而是它的主要意义所在。让我们在研究中欢迎这些矛盾的对立并努力在批评中（正如同在我们自己身上）使它们得到调节吧！

您问我的哲学选择，我不是个职业哲学家，但我认为每个人对人类命运的思考都是自然的。就让我在这个范围里回答您吧。依我看，在人与世界之外的超验性观点是最成问题的了，只有人类的主观性才包含着一种无视反对它的所有理论主张而自以为天下无敌的超验性。实际上，所有组成或区别人类主体的行为，尤其是知识的应用、自由意志的信念以及所有把人类主体与其他主体诸如文化、法律、伦理等等联系起来的东西都超越了事物的序列，而且只有通过倒移[①]强调的方式才能从纯客观意义上把握它们。人的良知中蕴涵着超越性，这一想法看起来是自相矛盾的，不过这也许就是哲学上的无意义。这一无意义如果真的成立，那它就包含了我们对自身的所有认识，根本不用再给它加上什么或减掉什么。

您还问我：哲学在我们所从事的职业中起着怎样的作用？严格地讲，文学批评只需对自身进行哲学思考。在这一点上，过去，很多人可以缄默不语，这根本不会败坏他们职业生涯中的声誉。而今天，要想继续保持缄默不语就不太容易了：有那

① 一种修辞手法，把强调的词句移置句末。

么多问题提了出来，需要我们表明自己的态度。我认为我刚才这一点儿想法可算是回答了您的最后一个问题。如果这一回答对批评的实践来说是可有可无的话，或许对我们理解批评的职责与意义会有所帮助。既然主要谈的问题是主体的普遍性，以上一点儿想法就展示了文学中一种广泛且不断的交流，这种交流具有主体之间的性质、对人来说超验的内容和普遍的意义。实际上，我们谈到的还是长期以来称为“人文科学”的文学研究。

对话批评?

大家知道,要想听到别人对你的批评是很不容易的。或者他们侵犯你,但这是因为他们不了解你也不想理解你;他们对你不是他们所期望的样子十分恼火;他们是那样地否定了你,你都不再认为这一切是冲自己而来的了。或者他们是(或者曾经是)你所亲近的人,而这时出现的就是感情的决裂,他的痛苦超过了一切客观的考虑;其实重要的是不再爱了,而不是因为你变成了什么样子。或者他们仍在爱你,但不再对你说任何你觉得有实质争议的东西;他们已经接受了你之为你,尽管他们也许不这样看。应该考虑怎样通过别人的言语来了解你自己。但是,可能我只是在谈我自己?当然,在我努力对自己的精神轨迹进行反思的时候,我回想起与别人的两次会面。很久以后想起来,这两次会面竟促成我的转变。

初看起来,这两次会面有某些表面的相似。它们都发生在我在国外讲课结束之际。这些讲座一半为旅游一半为讲演(我们参观人家也让别人参观我们),讲演的内容形成了我的理论主张必不可少的一部分。这类讲座可能会赢得某些赞

同，也可能招致尖锐的批评，但总的来说，涉及不到你内心深处的东西。我要谈的这两次讲座都是在我一般很少光顾的英国举行的，遗憾的是，这两次讲座对我的影响比讲座本身更能让人回味。

第一次是在十多年前的伦敦。我在一个法语学院胡乱讲了一通，在其后的见面会上，有人把我介绍给亚瑟·柯斯特勒[1]。他年岁比我稍长，蓝色的眼睛，神采奕奕，手中擎着一杯威士忌并很快一饮而尽。还在保加利亚的时候，我就读过他的《零与无限》，这本书给我留下了深刻的印象。像应该发生的一样，谈话根本没有围绕我的讲座内容，而是围绕着我从一个东欧国家来到这里这件事。那个时候，在政治方面，我采取的是我少年时代在那边接受的立场，并且同许多同代人一样相信它。这一代人是由宿命论和麻木不仁造就的。一切的一切都只能如此，最好是完全地漠然处之。我把这一态度同柯斯特勒谈了，并且还把它当成一种比较尖锐和明智的观点。我不记得他是怎样回答的了，但我知道他说的那些话彬彬有礼、沉着冷静，并且充满着惊奇和不敢苟同的含义。我突然感到，他的存在就是对我所说的东西的一个反证：他并没有接受宿命论的思想。交谈过程中，他没有对我加以驳斥，也没有进行批评责难，但他却表现出一种沉稳的自信。因为他就是他，所以他才这样。

第二段插曲发生在牛津大学。我还记得那次讲演的题目是《叙述的结构分析》(在那时候，我知道这意味着什么)，谈的

[1] 亚瑟·柯斯特勒(Arthur Koestler，1905——1983)，匈裔英国作家。著有《零与无限》、《看不见的文字》等。

是亨利·詹姆斯。我是受到一个学院的邀请,院长叫以塞亚·伯林(Isaiah Berlin)。在此之前,我从未读过这位哲学家兼历史学家的著作,然而他热情、善辩,很快就把我吸引住了。我永远也不会忘记他的热情款待(就像他对每一个讲演者一样)以及我们在他的书房、一个真正的书房度过的一晚。这回,我拿着一杯伏特加,他一边客气地为我斟酒,一边讲起了他对帕斯捷尔纳克及阿赫玛托娃[①] 的回忆。他曾静静地听我讲演,在晚会的某一时刻,他对我说:"不错,亨利·詹姆斯,对,叙述的结构,是的,可您为什么不去研究 19 世纪的虚无主义和自由主义呢? 您知道,那是很有趣的。"

我十分了解这些往事对我的影响,尽管其后发生的事情微不足道并且只有与我的其他经历结合起来才有意义。另外,我当时也并未对这两件事多加注意,只是回想起来,发现自己在成千上万事件中尤其对此记忆犹新,才意识到它们的重要价值。于是,我便开始寻找它们之间的共同点,寻找它们与其他事件不同的地方。这两件事使我听到了某种批评、某种鞭策,但我并没有像惯常那样把它们归入无能、恶意与私欲一类而嗤之以鼻。这当然因为我的两个对话者是令人尊敬的知名人士,也因为他们的热情好客(可能出于英国人的礼貌,但我并不这么认为)。这两个人都同我一样,生活在异国他乡,接受着异域的文化,可他们却知道怎样生活在个人相异性之中:尽管与那里的一切都有距离,却保持着各自的自我。

这两次谈话,即便再微不足道,也对我产生了一定的影

① 帕斯捷尔纳克(Pasternak,1890—1960),苏联诗人、小说家。著有《日瓦戈医生》,1958 年获诺贝尔文学奖。阿赫玛托娃(Akhmatoua,1889—1966),苏联女诗人。

响。如果能把我领悟到的东西简单地表述出来,我会说每一次谈话都是对我的观点的偶然性和任意性的认识。伯林先生告诉我说,文学不是惟结构的,它是由观念和历史组成的;我又从柯斯特勒那儿知道,放弃自由的主张是没有什么"客观"理由的。当然这些事实都是显而易见的,但我们需要以某种方式接受它们并归为己有。

由于一些我们所不知的原因,这些话就像一场及时雨,修正了我关于文学是什么以及批评应该是什么的观念。就在那些年,一种好奇心驱使我读了大量我当时很感兴趣的有关象征及阐释的修辞学、阐释学、美学及语言哲学的古代著作。我不带任何历史构想地读这些作品,希冀从中寻找一些总是"有效的"概括以及对隐喻、寓意和暗示的阐释方法。但在阅读过程中,我发现作品中的历史构想与结构构想并不如我想像的那样容易分辨。我过去一直以为是中性方法及(我的)纯描述概念的东西现在却成了某种明确的历史选择的结果(这些结果本可以是另外一种样子),另外这种选择也必然要在"意识形态"上——对此,我总是没有接受的准备——反映出来。本书的前言中,我已经谈到了这些关联。

通过阅读这些古代书籍,我还发现我的参照域并不是可以检验过去的文学与阐释观的最终被证明了的真理,而是某种意识形态选择的产物;另外,我也并不觉得自己很赞成以个人主义与相对主义为主要内容的这一意识形态的所有蕴涵。

可是,又有什么别的办法呢?不接受这些前提,不是回到了更站不住脚的旧批评(尽管它并没有这样一个名称)立场上去了吗?为了有别于现代批评所主张的**内在论**,应该把它称作**教条**批评。在教条批评看来,文学既然不再与人类其他语

言产物相对立，就该像圣·奥古斯丁谈到雄辩时说的那样，“加入为真理役使的行列中”。阐释是否也要为此事先知道在什么地方去找什么意义或者根据一个既定原则去评价这一意义，从而成为教义的仆从呢？

事实上，因为我是在保加利亚上的学，对这一批评还是有所了解的，尽管那时我只是在文学作文里应用了它。当我到巴黎时，“文学理论”在索非亚还是一门必修课。这与法国的情况正好相反，现在我还记得（1968年）当我用蹩脚的法语问巴黎大学文学院院长谁是这里的“文学理论”教员时他那陡然冷漠的表情。而在索非亚，包涵文学史在内的这一文学理论完全可以用两个概念（“人民性”与“党性”）概括出来。依据这一理论，许多作家都有第一种品质，只有最优秀的作家才具备第二种；我们事先就知道作家要说什么，要探索的只是他们的表达方式。我想，正是这种教育才激起了我对俄国形式主义的兴趣。

在我看来，“内在论”的主张者与“教条论”的主张者一样，都把对手的观点看作是他们所接受观点的惟一可能的变化。保守的教条论者认为所有对他们价值的放弃就是对所有价值的放弃，“自由的”内在论者则主张所有对价值的向往都导致蒙昧主义和压制。可是，应该相信他们吗？

有关这个问题的答案，是我在走了许多弯路以后才获得的。自从我取得法国国籍以后，我就强烈地感到我与其他的法国人不同：我同时属于两种不同的文化。内在与外在的两种归属，既可理解成一种缺憾也可理解成一种优越（我本人过去、现在都倾向于乐观的看法），但它却使你对文化的相异性、对“他人”的感受更加深刻。当我在墨西哥举行讲座、偶然发

现早期的美洲征服者们留下的笔迹时,便使我萌生了一个宏伟的计划。这一对他人的发现(和无知)在我的脑海里萦回了三年,这确是些绝妙的论据。然而,当我开始思考这些问题的时候,我发现,我又回到了更广泛的文学问题中了,因为它涉及到伦理范畴中普遍与相对的对立。是否应听从统治我们思想的宽容精神(尽管这一精神没有使我们的行为发生变化),放弃对与我们的社会不同的另一个社会的评判?或相反,如果我掌握着某些普遍的价值,我还能够避免在一个既定的(我的)模式中压倒他人吗?这种二者必居其一的选择当然使人想起"内在论"与"教条论"的矛盾冲突。

我想正是我那还算幸运的流放经历才使我把这种矛盾冲突的绝对性看成是不切实际的。占有真理与放弃对真理的探求并没有排除我们面前的一切可能性。我们也可以不完全拒绝普遍价值,把它当成一种与他人交流的共同点而不是一种先验的知识。我们还可以发现我们无法占有真理,但我们却不能放弃对真理的探索。真理可以是一种相通之处、一个期望的终极(而不是起点)。我们并不放弃真理的思想,但我们可以通过人际交流的调节原则而不是通过真理的内容来变更真理的法规及功能。总之,不同文化代表(或在我身上的不同文化成分)之间的互相理解是可能的,假如这种互相理解的愿望存在的话。这样,就不仅仅存在着各种不同的"观点"了。人的特性正在于能够超越主观偏见及个人局限性。

这样一种信念也使我有区别地看待批评与文学。"内在论"批评家放弃对 vérité(智慧而不是真实的含义)的探求,不去做任何评判;他阐述作品的意义,而从某种意义上讲又不去严肃对待它:他并不对此做出回答,好像涉及的不是人类命运

的问题;因为他把作品改造成可以忠实描述的客体,并且他以同样亲近的态度对待博须埃与萨特。[①]

“教条论”批评家则根本不让别人说话。他是无所不在的,因为他代表着天命或历史规律或另外一个默启的真理。对他人(内在论批评家),他只是根据一种永远正确的教条阐明;读者是被看成与他观点一致的。

但是,批评是对话,是关系平等的作家与批评家两种声音的相汇。公开承认这一点是很有益处的,不过,许多流派的批评家在拒绝承认对话批评上不谋而合。教条论批评家、“印象主义”评论家以及主观主义的信徒们都只让人听到一种声音即他们自己的声音,而历史批评家(这个名称不太确切,这在论及瓦特那一章已谈过)又只让人听到作家本人的声音,根本看不到批评家自己的影子;“内在论”批评中的认同批评把与作家融为一体直到以作家的名义讲话奉为理想,而结构主义批评又以客观描述作品为金科玉律。孰不知,这样禁止与作品对话、拒绝评判作品所阐述的真理无疑于削弱了作品的主旨所在:探索真理。这使我想起了我做的又一次讲演(确实,这种场合给我留下了出乎意料的印象),那是在布鲁塞尔,讲演题目是有关狄德罗美学的。胡乱讲完狄德罗的美学思想后,我谈到了其思想的“缺憾”以及“不足”。一个来听讲座的狄德罗专家打断了我:“我同意您对狄德罗美学思想的陈述,

---

① 记得萨特说过类似的话,但他是为了拒绝所有普遍主义的观点:“法国革命之父卢梭与种族主义之父戈比诺都为我们传递了信息,而批评家则以同样的友好对待他们。”(《文学是什么?》第40页)——作者原注

博须埃(Bossuet,1627—1704),法国作家,绝对君权主义理论家。戈比诺(Gobineau,1816—1882),法国作家、外交家。著有《论人类的不平等》等。

但您加的修饰语委实令我吃惊。您不是想给狄德罗上课吧？您没有把时代搞错吧？”我想，在他看来我对这一古代作家缺乏尊重。但事后(事后聪明)想起来，我觉得对狄德罗缺乏尊重的是他，而不是我，因为他拒绝对狄德罗的思想做出评判，只满足于拼图游戏地把它们拼到一起。狄德罗是为了寻求真理而写作的，同他一起或通过批评他来继续探索真理，究竟是对他的尊重还是不尊重呢？

对话批评不是谈论作品而是面对作品谈，或者说，与作品一起谈，它拒绝排除两个对立声音中的任何一个。被批评的作品不是应起“元语言”作用的物，而是批评家所遇到的话语，被批评的作家是“你”而不是“他”，是我们与之探讨人类价值问题的对话者。不过，这种对话是不对等的，因为作家的作品是封闭的，而批评家则可以无限地继续下去。为了避免舞弊行为，批评家应光明正大地让人听到他的对话者的声音。在这里，不同形式的内在批评都找到了他们的权利所在(但却经过不同的途径)。只有把一段文字放到越来越广泛的语境中去，才能更好地理解它的意义：首先是作品的语境，然后是作家、时代乃至整个文学传统的语境；这正是某某“专家”所完成的。这些不同方面的结合不是互相排斥，而是互相容纳、互相交叉、互相补充的。这一点，对新阐释方法作过阐释的斯宾诺莎是非常熟知的。作为批评家，我必须在两种倾向之间做出选择(当然也有例外)，并非因为这两种倾向原则上互不相容，而是人生短暂、事务缠身，难以面面俱到。然而，作为读者，我没有任何理由做出一种排他的选择。为什么我要不去欣赏诺思若普·弗赖的才华呢？他会告诉我作品中的形象是属于哪一文学传统(历时背景)的。为什么我要拒绝贝尼舒的观点

呢？他给我揭示了产生这一形象的意识形态领域（共时背景）。

这样，“结构主义者”在这方面的缺陷就可由意识形态专家来弥补，反之亦然。但是，这两者（我现在不是讲弗赖与贝尼舒）有一个共同的缺陷，说明这一点无疑是很重要的：我们需要的不是更多的事实，面是更多的思想。批评家拒绝把自己看成思考主体（而不是隐遁在收集到的客观事实后而）、拒绝进行评判，这是很值得研究的问题。与斯宾诺莎相反，或至少与他所表明的意图相反，我们不会把我们的探索仅停留在作品的意义上，我们也要探索作品中的真理；我们不只关心“他说了什么？”也关心“他说的对吗？”（我们希望对此的回答不是简单地说：“我正确。”）我们同意斯宾诺莎的对作品意义的探求不能从属于事先掌握的真理这一观点，然而，我们没有任何理由为此放弃对真理的探索并把它与作品的意义对立起来。

正因为这样，我才把这种批评称为“对话”批评。我所向往的那种真理只能通过对话去探索，反之（在巴赫金那儿，我们已经看到），为了进行对话，应该把真理当成一种前景、一个调节原则。教条批评获得了批评家的独白；内在批评（以及相对主义批评）达到了作家的独白；不过是多种内在分析算术相加的纯多元论批评使几种声音并存，但却缺乏听众；好几个主体在同时表达，却没有人注意到他们之间的分歧所在。如果我们接受共同探索真理的原则，就已经在实践对话批评了。

“新历史”开创人之一马可·布洛克[1] 说：“撰文支持或反

[1] 马可·布洛克（Marc Bloch，1886—1944），法国历史学家。著有《封建社会》、《社会经济编年史》等。

对路德比探索他的内心要容易得多!"我的想法几乎完全与此相反,但我看不出这两者之间何以不能兼容。如果我们认真地"探索"了,那么,只有在被研究对象对我们来说陌生得没有什么可说、只好任其存在的时候,我们才应该避免发表看法。如果路德继续与我们对话,我们也该与他对话,并且表达出对他的观点的赞同或者反对意见。我们不要自欺欺人,以为我们的评判来源于我们的学识。实际上,我们的学识只有助于我们复原他人的声音,我们自己的声音则来源于我们自己、来源于我们所承担的伦理责任。然而,真正做到对话也并非是一桩易事。以我自己为例:我曾先后写过两篇论贡斯当的文章,一篇 1968 年发表在《批评丛刊》上,另一篇 1983 年发表在《诗学丛刊》上。两篇文章的区别或者说我对后一篇的偏爱并不只是因为十五年来我读了更多的书,也不是因为在过去概括要比现在容易。我发现我在第一篇文章里并没有把两种声音分离开:我企图表述贡斯当的观点,自然自己也想说点儿什么,因此就把自己的某些想法归于贡斯当了。结果产生了一种混杂单一的、分辨不出作家与批评家谁在说的声音。在后一篇文章里,我努力使贡斯当保持本来面目,又对他进行批评。这有点像两性相爱,融为一体的幻想是甜蜜的,可它毕竟是幻想,其结局是苦涩的。他就是他,这样的态度能让人更好地相爱。

只有我们改变对文学的既成观点的时候,才能改变我们对批评的看法。二百年以来,浪漫派以及他们不可胜数的继承者都争先恐后地重复说:文学就是在自身找到目的的语言。现在是回到(重新回到)我们也许永远不会忘记的明显事实上的时候了,文学是与人类生存有关的、通向真理与道德的话

语。让那些害怕这些大词儿的人见鬼去吧！萨特说：文学是对社会与人生的揭示，他说得对。如果文学不能让我们更好地理解人生，那它就什么也不是。

如果我们这样无视文学的这一主要内容，就是预先把真理化成了证实、把道德当成了说教。小说的叙述并不像历史的叙述那样向往客观真理，迈进这扇大门是徒劳无益的。小说也没有必要描写一个社会的具体历史形式，尽管它完全可以做到这一点；这里并不是真理的所在。当然，也并不是说作家的思想都是定然正确的。但是，就像昆德拉(Kundera)说的那样，文学是向我们揭示"人类存在一个未知方面"的尝试，因而，尽管文学并没有任何特殊的地方使它获得真理，它也从来没有停止对真理的探索。

文学与伦理："真可怕！"我的同代人会由衷地感慨。同样，当我发现生活中有一种服务于政治的文学存在的时候，我也主张它应该与政治彻底决裂，并且避免与非文学的东西发生任何接触。但文学与价值却有着必然的联系，这不仅因为排除价值而谈文学是不可能的，也因为写作行为是一种交流行为，它意味着在共同价值基础上互相理解的可能性。作家的理想可能是发问、怀疑或拒绝，但这并非不是鼓励他的读者赞同他的观点，也并没有因此就不具有"伦理"意义。宣传文学与哲理小说离穷尽作品与价值的关系相去甚远，它们甚至提供了一个错误的典型，即预先掌握的只需阐明的教条真理。然而，文学不是布道，在教义中为先验知识的东西在文学中只是一个期望的前景。

有人会反驳我说：既然这样，文学就只是我们可以赞成或反对的思想的表达了。这种反对意见是以文学是个统一体为

假定的，实际上文学并不是一个统一体，它是由文学成分的形式方法和意识形态要求（以及其他一些东西）组成的；它并不只是对真理的探求，但它也是对真理的探求。为此文学才有别于其他艺术，就像萨特和贝尼舒所说的那样。因为它“越过”了语言，不只是声音、色彩或运动等简单材料的形式化；而所谓“抽象文学”是不可能存在的。今天，我们拥有足够的概念来描写文学的结构特点并分析它的历史记实，但对文学的其他方面我们还所知甚少，而这是亟待努力提高的。过于严格的决定论，批评家的错误在于主张文学作品是意识形态（并且是“占统治地位的”意识形态）的表现、反映，对此，我们很容易找到一些相反的例子。然而，说文学不是外部意识形态的反映并不证明它与意识形态毫无关系：文学并不反映意识形态，它就是一种意识形态。应该对作品中的思想观点有所了解，这并不是为了发现时代的精神面貌，也不是因为我们已经把握了这一时代精神并要对它进行新的阐述，而是因为作品中的思想观点正是作品的核心所在。

另外，我也发现了文学与批评的相近关系。有人说：文学谈世界，批评谈书。这是不确切的。首先，书也总是谈过去的书，或不可避免地流露出这个迹象：写作的欲望不是源于生活，而是源于其他的书。另外，批评不该、甚至也不能仅限于谈书，它也经常谈它对生活的看法。只不过，当它仅仅进行结构描述或历史重现时，它期望自己的声音越不被人听见越好（尽管它从未完全达到目的），然而，批评能够也应该记得它也是对真理和价值的探索。批评探索的真理与文学所探索的真理是有共同属性的，即事物的而不是事实的真理、揭示的而不是相符的真理（批评对此也有所了解，但只是把它作为一个先

决条件)。就像陀思妥耶夫斯基试图说出人类真理而并不因此就表示他占有真理一样,批评家也有同样成功的机会希冀至少在理论上说出陀思妥耶夫斯基的真理,为此批评家也不可避免地要谈到人。意识到这一点,我们就会在批评、历史甚至在人种学上避免许多失误。萨特说:"散文是与真理的互相交流和共同探索,它是认识也是互相认识"(《圣·热内》第407页),去掉"散文"二字,这就是批评的定义。当然,批评与文学不是没有差别,然而目前更重要的是看到它们的共同点。

对话批评在关注作家思想的哲学中颇为流行,而在只关心思考和欣赏的文学中则鲜为人知。不过,形式本身就是思想的传送者,并且也存在(尽管很少见)着不满足于分析而愿与作家辩论的批评家,这就证明了文学领域里对话批评也是可能的:正是为此,雷内·吉哈尔(René Girard)才与浪漫派相左,而列奥·拜萨尼(Leo Bersani)才与现实主义作家论战。为了让人理解,形式的语言也要求自己的听众(我们看到瓦特对此做了很好的阐述)。当这种可能性不存在的时候,我们不得不转向作家的直接陈述,或更糟地转向人物的直接陈述。但文学并不会因为某些批评家耳聋就停止自己的表述。即便最不具"道德"意义的作品都要对人类价值发表意见,并且允许批评家的观点与之相左。只有在批评家与作家观点完全一致的时候,对话批评才不可能进行,在这种情况下,任何争议也不会发生,对话被颂赞所取代。当然,我们可以就这种完全一致的情况是否真的存在发出疑问,但有一点是可以肯定的:对话有不同层次的差别。对我来说,与我不赞成其思想的狄德罗对话(当我胆敢如此冒昧的时候)比与斯汤达对话容易得多。不过,还应该声明的是,就个人来说,当对立异常激烈的

时候，我也感到无所适从：战争可不是在寻求理解。

还有一点需要补充。如果批评家愿意与他的作者对话，他也不要忘记，他发表的作品也使他成了一个作者，将来的某一读者也可能找他来对话。批评的理想并不是使读者瞠目结舌、自惭形秽和对作者推崇备至的权威性论断。批评家应该意识到，他所进行的对话不过是系列链条中的一个链节，因为作者是为了回答别的作者而写作，并且从这时起，批评家自己也成了作者。批评家的作品形式也不是无关紧要的，因为它应该允许回答而不是把自己当成被崇拜的偶像。

这样说来，难道对话批评比内在批评与教条批评更具"我们的时代"特征吗？通过把后两种批评描写成前后继承关系（先有圣师著作阐释，后有语文学），可能别人会以为我是这样看的。然而，事情远非如此简单，因为社会不是完全统一的价值体系，历史也不是单线发展的。在昆的利安[①]的讲演术里，我们看到了"内在论"思想，而"教条论"阐释也并没有同教会的宗教作家们一起死去。现代社会允许各抒己见，基督教思想和（教条的）马克思主义观点就与历史的和结构的（内在的）批评思想潮流比邻。人类从来就不是由他的环境决定的，自由就是他的定义。我本人就是这种决定论衰落的真实见证，因为我本人在几年的时间里曾多少致力于我现在加以区分的三种批评形式。

然而，还有一点是确凿无疑的：虽然个人主义早在斯多葛

① 昆的利安（Quintilien，30—95?），古罗马修辞学家、演说家。著有《演说术原理》等。

派[①] 的著作中既已有所表现,但它在文艺复兴时期才获得新的发展,直到浪漫派时期才占据了统治地位。一个社会的意识形态是通过不同层次表达出来的,而这是意味深长的。如果对话批评以这一名义或其他名义此时此地来到我们身边,我认为这并不是偶然的(某些个人的纯自由行为);我也不相信我们的对话批评比前人进行得更好。发生在我们生活中的事件对它来说是"有利条件",而不是"原因",我相信我听到了它们的回声。下面我将不拘形式地列出这些事实:普遍接受的教义的缺乏;大众传播工具和飞机使我们与其他文化的不断接近;至少在意识形态领域对非殖民化的赞同;科学技术前所未有的进展;20 世纪中叶几乎发生的新型大屠杀;人权斗争的复兴(诞生?)。

我在文学本身目前所进行的变革中发现了这类进化的另一个迹象(当然我本人则献身于我为自己选择的事业)。我认为最能说明文学特性的不是使文学陷于崩溃的大量自传体裁,而是文学公开承认它的异质性这个事实:文学既是小说也是宣传手册,既是历史也是哲学,既是科学也是诗。索尔仁尼琴、孔德拉、君特·格拉斯[②]、D. M. 托马斯[③] 的作品并没有把人封闭在文学的旧观念之中,它们既不属于"为艺术而艺术"的文学,也不属于"介入文学"(广义的介入,而不是萨特的"介入"),这些作品意识到自己既是文学的结构,也是对真理

---

① 又译"画廊派"、"斯多亚派",古希腊哲学流派,公元前四世纪芝诺创于雅典。

② 君特·格拉斯(Günter Grass,1927—),德国作家。著《铁皮鼓》、《猫与鼠》、《非人的岁月》等。

③ D. M. 托马斯(D. M. Thomas,1914—1953),英国诗人、剧作家、小说家。

的探索。

当然,对话批评在每一个时代都存在着。严格地讲,如果我们接受批评总是对怀疑主义与教条主义这一对立关系的超越,我们就可以省略掉批评前面的修饰语。不过,看起来,我们这个时代(还要有多久?)为这种思想形式提供了机会;应该赶紧抓住它!

主要参考书目

（除注明出版地点外，其余均于巴黎出版）

圣·奥古斯丁：《基督教原理》

巴赫金：《语言创作的美学》，莫斯科，1979年

《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》，莫斯科，1963年

《拉伯雷的作品与中世纪、文艺复兴时期的民间文化》，莫斯科，1965年

《小说美学及小说原理》，莫斯科，1975年

巴尔特：《语言的嘈杂》，瑟耶出版社，1984年

《批评与真实》，同上，1966年

《批评文集》，同上，1964年

《明亮的房屋》，瑟耶—伽里玛出版社，1980年

《声音的种子》，瑟耶出版社，1981年

《答复》，《如此这般》杂志，1971年第47期

《借端》，收入《10/18》，1978年

《罗兰·巴尔特》，瑟耶出版社，1975年

贝尼舒：《谈到计算机——关于主观存在的笔记》，见《阐释丛刊》1982年第19期

《作家及其工作》，戈尔蒂出版社，1967年

《神授的作家》，同上，1973年

《预言家的时代》，伽里玛出版社，1977年

《伟大世纪的伦理》，同上，1948年

《马拉美三首商籁诗的诗学及玄学》，收入《理智的欲望》，PUF出版社，1983年

《文学批评的思考》,收入《文学的法规》,日内瓦,1982 年
《莫里斯·布朗肖》,见《批评丛刊》1966 年 6 月第 229 期
布朗肖:《友谊》,伽里玛出版社,1971 年
《火地》,同上,1949 年
《洛特尔阿蒙与萨特》,子夜出版社,1963 年
《未来的书》,伽里玛出版社,1959 年
《无限对话录》,同上,1969 年
《文学天地》,同上,1955 年
布洛克:《为历史一辩——历史学家的职业》,A.柯兰出版社,1949 年
波艾克:《语言学百科全书及其方法论》,莱比锡,1886 年
布莱希特:《全集》第七卷《论戏剧》第一集,法兰克福,1963 年
《全集》第八卷《文学与艺术、政治与社会文集》第二集,法兰克福,1967 年
布瑞克:《语音的重复》,1919 年
什克洛夫斯基:《作为方法的艺术》,收入《文学原理》,莫斯科,1929 年
《论诗及超义语言》,彼得堡,1916 年
《鲍捷普尼亚》,收入《诗学》,彼得格勒,1919 年
《创作手法与风格形成之关系》,收入什克洛夫斯基《散文理论》,莫斯科,1929 年
《第三工场》,莫斯科,1926 年
《词的复兴》,收入《俄国形式主义文集》第二卷,慕尼黑,1972 年
德布林:《史诗作品的结构》,收入《论文学文集》,奥尔登—弗赖堡,1963 年
《写作与诗》,同上
陀思妥耶夫斯基:《作家手记》,1873 年,1980 年再版,莫斯科
艾辛鲍姆:《论果戈理〈外套〉》,收入《诗学》,彼得格勒,1919 年
《我的期刊》,列宁格勒,1929 年
《形式方法理论》,收入艾辛鲍姆《文学论集》,列宁格勒,1927 年
弗赖:《批评的解剖》,普林斯顿,1957 年

《创造和再创造》,多伦多,1980 年
《同一性的寓言:诗的神话研究》,纽约,1963 年
《可怖的对称:布莱克研究》,普林斯顿,1947 年
《文学与神话》,纽约,1967 年
《作为纯理性批判的文学》,未出版,1982 年 9 月
《世俗圣经:论文学、神话与社会》,布鲁明顿,1976 年
《批评之路:论文学批评的社会背景》,同上,1971 年
《想像的力量》,多伦多,1963 年
《大法典:圣经与文学》,纽约,1982 年
《现代社会》,多伦多,1967 年
《顽强的结构:文学批评与社会研究》,伦敦,1970 年
《温良的批评家》,布鲁明顿,1963 年
古迪与瓦特:《识字的结果》,收入古迪编选的《古代社会的识字》,剑桥,1968 年
雅各布森:《什么是诗》,收入雅各布森《诗学问题》,瑟耶出版社,1973 年
《语法平行论及其在俄文上的表现》,见《语言丛刊》第 42 期,1966 年
《语言学与诗学》,收入《语言中的风格》,纽约,1960 年
《〈形式与意义〉跋》,慕尼黑,1974 年
《俄国新诗》,布拉格,1921 年
雅库宾斯基:《论诗的语言组合》,收入《诗学》,彼得格勒,1919 年
《论诗的语言中的语音》,圣彼得堡,1916 年
若莱斯:《简单形式》,瑟耶出版社,1972 年
朗松:《方法、批评及文学史论集》,阿塞特出版社,1965 年
麦德维德夫、巴赫金:《文学研究的形式方法》,列宁格勒,1928 年
莫里茨:《美学与诗学论集》,图宾根,1962 年
萨特:《波德莱尔》,伽里玛出版社,1947 年
《词语》,同上,1963 年
《家庭的白痴》第一、二卷,1971 年

第二卷,1972年
伽里玛出版社
《什么是文学?》,同上,1948年
《圣·热内》,同上,1952年
《境况》第一卷,同上,1947年
谢林:《艺术哲学》,收入《谢林全集》第五卷,斯图加特—奥格斯堡,1859年
F.施莱格尔:《批评片段》,收入《文学的绝对》,瑟耶出版社,1978年
A.W.施莱格尔:《文学与艺术讲稿》第一卷《论艺术》,斯图加特,1963年
斯宾诺莎:《神学政治论》,1965年,加尔尼尔—弗拉玛里昂出版社
托多洛夫:《幻想文学引论》,瑟耶出版社,1970年
《巴赫金:对话原则》,同上,1981年
《象征与阐释》,同上,1978年
《象征的理论》,同上,1977年
托玛舍夫斯基:《主题论》,收入《诗学》,莫斯科,1927年
蒂尼亚诺夫:《文学现象》,列宁格勒,1929年
《论文学的进化》,列宁格勒,1929年
伏拉基诺夫、巴赫金:《弗洛伊德学说》,莫斯科—列宁格勒,1927年
伏拉基诺夫:《马克思主义与语言哲学》,列宁格勒,1929年
瓦特:《19世纪的康拉德》,伦敦,1980年
《平足与蝇卵壳:现实主义的现实》,讲稿未发表,1978年3月
《文学与社会》,收入《社会中的艺术》,1964年
《怎样不去做一架钢琴》,纽约,1978年
《关于〈小说的兴起〉的严肃思考》,《小说》,1968年第一期
《康拉德〈影线〉中的故事与思想》,纽约,1961年
《〈大使〉中的第一段》,见《批评文集》,1960年10月
《小说的兴起:笛福、理查森、费尔丁研究》,伦敦,1957年

译后记

法国文学理论家茨维坦·托多洛夫的《批评的批评》一书中译本还未与读者见面，国内报刊已经作了介绍。译者无意在此赘述已经介绍过的论点，只就一些译者认为必要的问题作几点说明。

首先应该说明的是，本书的副标题“教育小说”并不是可有可无的文字符号，它有着很确定的意义，弄清它的蕴涵，对我们把握作者的创作动机、本书的结构方式乃至全文的主旨所在都是十分重要的。

“教育小说”源于德语“Bildungsroman”一词，又译“成长小说”。它对谙熟德语文学传统的读者来说并不陌生，歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》和《威廉·迈斯特的漫游时代》以及凯勒的《绿衣亨利》便是教育小说的典范之作。教育小说一般叙述一个人的发展及成长过程，具有某种教寓和惩戒性质。《批评的批评》正是如此，它叙述了托多洛夫本人的思想变化、成长过程，叙述了他是怎样从一个保加利亚“文学理论家”转变成形式主义者、结构主义者，又转变成对话批评的提倡者

的。了解这一点并不是要我们把《批评的批评》当成严格意义的教育小说看待，实际上，这部“教育小说”的主人公就是叙述者本人，并且他的活动范围也很有限，只是文学批评领域。

当然，应该承认，《批评的批评》谈到了许多20世纪主要批评流派，涉及了俄苏、德、法、加等不同国家的重要文学理论家、作家，并且作者本人在本书的“前言”中也说明他试图考察20世纪的主要意识形态潮流及其在文学、批评上的反映，并试图找出一种“更有道理”的“意识形态立场”、“近乎正确的”“文学观和批评观”。然而，如果把《批评的批评》看成是对20世纪西方文学批评的全面介绍和总体评价，是有悖作者原意的。首先，他的介绍是不全面的，在本书中他不仅没有谈到对20世纪批评产生过重大影响的弗洛伊德和卢卡契，也几乎没有或很少谈到曾支配英美文坛的“新批评”派。其次，《批评的批评》所选择的作家、批评家虽然有些是颇负盛名的，但托多洛夫多半是从一个特殊的、为他所感兴趣的角度去论述他们，其评介很难说正确、全面。因而，我们不能指望《批评的批评》给我们提供有关20世纪文学和批评的公论。如果我们不愿意承认它只是介绍了托多洛夫本人的思想变迁，至少可以把《批评的批评》看成是一个著名批评家对置身其中的西方20世纪文学批评的思考。我们知道，如果没有一定的时间、空间距离，对历史现象的认识很难正确，更何况20世纪还没有结束，而20世纪的西方批评也正在发展、演进中。托多洛夫本人在《批评的批评》中没有以客观、公允自诩，我们也不该把这部书看成对西方现代批评的定论。正是出于这样一种考虑，译者才在这里提醒读者注意，正像托多洛夫本人在“前言”中说的那样：《批评的批评》“只是一部未完成的教育小说”。

第二个问题，对话批评。

如果说《批评的批评》是托多洛夫借批评一隅对“真理的探索”，那么，“对话批评”的提出便是这种探索的初步成果了。一般看来，“对话批评”的提法并无惊人之处，实际上，日常生活的人际交流多半是通过对话完成的，而我国批评界也不乏“与××商榷”“……几人谈”之类的文章，当然更有人直接提出与某某作家、批评家对话的要求。然而，作为一种长时期探索的结晶，尤其联系到托多洛夫本人是个结构批评的鼓吹者，与所谓旧批评打过不少笔战这样的事实，“对话批评”的提出还是很耐人寻味的。

我们知道，由于索绪尔的语言学革命，在 20 世纪欧洲几乎所有国家，人文科学的许多领域都发生了一场巨变，即从历史分析到结构分析的转移。作为人文科学的一支并且是极为敏感的一支的文学批评，也经历了同样的变革。相对于传统批评中泰纳的“种族、环境、时代”决定论以及朗松的“文学史”理论，以结构批评为中心的新批评所提出的关注作品本文(texte)及“内在机制”的主张和实践确实给沉闷的文学批评带来了清新的空气。在一段很长的时间里，这两种批评之间曾发生过激烈的论战，而作为结构批评鼓吹者的托多洛夫确是旗帜鲜明地反对“旧批评”的。

今天看来，这场论争无疑扩大了新批评在文学研究领域里的影响，然而其后的事实表明：新批评也并非总是正确。放弃价值判断、放弃对真理的探求实际上贬低了文学作品，把作品降格为纯美学观照的事物；而对作品结构形式、“内在机制”的研究固然必要，可“把作品改造成可以忠实描述的客体”的作法不仅忽视了作品的主体——人，也否定了文学作品的主旨——

探索真理。也许这就是近十几年来新批评不甚活跃的原因；或许也正是为此，托多洛夫才提出了“对话批评”的主张。

在托多洛夫看来，以内在论为主要特征的新批评和以教条论（或目的论）为主要特征的旧批评之间最大的差异表现在对待真理的态度上。教条批评家以真理的占有者自居，把依据他们的某一教条得出的作品意义强加给读者；而内在论批评家则放弃对真理的探求、放弃价值判断，只对作品进行客观描述。托多洛夫认为：“占有真理与放弃对真理的探求并没有排除我们面前的一切可能性，我们可以不完全拒绝普遍价值，把它当成一种与他人交流的共同点而不是一种先验的知识。我们还可以发现我们无法占有真理，但我们却不能放弃对真理的探索。”（《批评的批评》法文版 184 页，法国瑟耶出版社，1984 年，巴黎）正是基于对教条批评和内在批评各自偏颇及局限性的认识，托多洛夫才提出：“批评是对话，是关系平等的作家与批评家两种声音的交汇”，“对话批评不是谈论作品而是面对作品谈，或者说，与作品一起谈，它拒绝排除两个对立声音中的任何一个”（同上 185 页），并且，在《批评的批评》中，托多洛夫本人作为内在批评的代表，用书信和交谈的方式，同教条批评的代表实践了对话批评（参见本书“现实主义批评”“作为事实与价值的文学”两章），共同进行着对“真理的探求”。

至于对话批评是否可取，是否比内在批评和教条批评更优越，读者通过阅读全文自会做出正确的判断。但，还需要说明的是，托多洛夫提出的对话批评并不是一个封闭的体系，它是开放的，可以无限伸展下去的，正像他在书中所说的那样：“如果批评家愿意与他的作家对话，他也不要忘记，他发表的

作品也使他成了一个作家，将来的某一位读者也可能找他来对话。”(同上191页)这种态度是值得钦佩的。另外，还值得一提的是，托多洛夫并不以真理的占有者自居、以为“对话批评”道出了批评的真谛。他给最后一章的标题“对话批评?”所加的问号可以表明他对此的态度，实际上，这一问号所蕴涵的意义比“对话批评难道就比内在批评与教条批评更具‘我们的时代’特征吗?”这样的问句更能说明问题：对话批评不是一个完成、不是绝对真理，它是个人的一种选择、是对真理的探索。

我们还应该认识到，对话批评的提出并不是对新批评的否定，也并不是向传统批评的回归。认识到这一点相当重要，在西方，以结构批评为主的内在批评近几十年获得了长足进展，几乎占据了所有国家的文学研究领域，而对话批评则是在内在批评强大得足以和传统批评分庭抗礼的时候提出来的。在我国，无论是古代的“诗言志”、“文以载道”文论传统，还是现代的多数批评，都是某种意义的“教条批评”(这里的“教条”没有任何贬义)；相比之下，内在批评几乎是个空白或至少没有获得相应发展。近些年来，我国批评界对西方盛行着或盛行过的结构批评等进行了一些介绍，但真正运用结构分析方法进行文学研究的文章还是不多见。这种情况下，我们确实应该对《批评的批评》有个正确的认识，不能把它看成是新批评的启示录。如果我们真的以为通过《批评的批评》看到了新批评的末路，那是完全错了，这不仅是对原作的曲解，也是某种程度的自欺，它只能戕害我们的文学批评，使本来已落后于世界文学批评总潮的我国的文学批评仍然旋转不出自己的浪窝，不能获得应有的进步。

但愿译者的赘言并不是杞人忧天。

最后，再谈谈翻译中的一些问题。《批评的批评》虽有"小说"之名，却无疑于一篇旁征博引、极富独创性的学术论文，尤其表现在大量专业词汇的运用上。书中的许多语言学、文学理论专业用语，译者在可能的条件下均参考了国内近些年译介文章、专著中比较通用的译法，这方面要感谢我国外国文学界、语言学界前辈们的努力。另外，属于作者本人独创的语汇，译者在细读原文基础上，尽量做到忠实地传达原义，也进行了某种创造。相信借助上下文的参照以及作者原有的解释，不会对读者理解作品构成太大妨碍。

作者在本书中大量使用的"vérité"一词，因法语有"真实、真理"多义，在译成汉语传达不出原文效果的时候，译者保留了原文并作了注释。另外，在介绍俄国形式主义和苏联文学理论家巴赫金的时候，有关参考书和专有名词，作者使用了拉丁字母化的俄文，因保留原文参考意义不大且时间仓促不能全部核实俄文原文，在不影响阅读和理解的情况下，译者直接由法文译成汉语，希望广大读者给予谅解。

翻译文学理论著作，尤其是像《批评的批评》这样一部有"小说"之名的理论著作，比我们想像的要难。译者本着忠实传达原著的原则，基本保持了原著的语言风格，但鉴于译者水平有限，错漏不当之处还望法语界及批评界前辈、同仁指正。

译　者

1986 年 6 月